في
الشعر الأوربي المعاصر

تأليف

عبد الرحمن بدوي

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد — بالقاهرة
١٩٦٥

مؤلفات

الدكتور عبد الرحمن بدوى

(أ) مبتكرات

١ — الزمان الوجودى
٢ — هموم الشباب
٣ — مرآة نفسى [ديوان شعر]
٤ — الحور والنور
٥ — نشيد الغريب (شعر)
٦ — هل يمكن قيام أخلاق وجودية ؟

(ب) دراسات

١ — الموت والعبقرية
٢ — دراسات فى الفلسفة الوجودية
٣ — المنطق الصورى والرياضى
٤ — النقد التاريخى
٥ — مناهج البحث العلمى
٦ — فى الشعر الأوروبى المعاصر

خلاصة الفكر الأوربى

١ — نيتشه
٢ — اشبنجلر
٣ — شوبنهور
٤ — أفلاطون
٥ — أرسطو
٦ — ربيع الفكر اليونانى
٧ — خريف الفكر اليونانى
٨ — فلسفة العصور الوسطى
٩ — المثالية الألمانية (فى ثلاثة أجزاء : فشته — هيجل — شلنج)

(ج) دراسات إسلامية

١ — التراث اليونانى فى الحضارة الاسلامية .
٢ — من تاريخ الإلحاد فى الإسلام .
٣ — شخصيات قلقة فى الإسلام

٤ ـــ الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى
٥ ـــ أرسطو عند العرب
٦ ـــ المثل العقلية الأفلاطونية
٧ ـــ منطق أرسطو (٣ أجزاء)
٨ ـــ شهيدة العشق الإلهى (رابعة العدوية)
٩ ـــ شطحات الصوفية (أبو يزيد البسطامى)
١٠ـــ روح الحضارة العربية
١١ـــ الإنسان الكامل فى الإسلام
١٢ـــ التوحيدى : الإشارات الإلهية
١٣ـــ مسكويه : الحكمة الخالدة
١٤ـــ فن الشعر لأرسطو طاليس وشروحه العربية
١٥ـــ الأصول اليونانية للنظريات السياسية فى الإسلام
١٦ـــ أرسطو طاليس : فى النفس (مع «الآراء الطبيعية» لفلوطرخس وكتاب «النبات»، ثم «الحس والمحسوس» لا بن رشد)
١٧ـــ ابن سينا : عيون الحكمة
١٨ـــ ابن سينا : البرهان (من «الشفاء»)
١٩ـــ الأفلاطونية المحدثة عند العرب
٢٠ـــ أفلوطين عند العرب
٢١ـــ المبشر بن فاتك : مختار الحكم
٢٢ـــ فلهوزن : الخوارج والشيعة
٢٣ـــ أرسطو طاليس : الخطابة
٢٤ـــ ابن رشد : تلخيص الخطابة
٢٥ـــ مخطوطات أرسطو فى العربية
٢٦ـــ مؤلفات الغزالى
٢٧ـــ مؤلفات ابن خلدون
٢٨ـــ أرسطو طاليس : فى السماء والآثار العلوية

(هـ)

٢٩ــ حازم القرطاجنى وأرسطو طاليس

٣٠ــ رسائل ابن سبعين

٣١ــ دور العرب فى تكوين الفكر الأوربى

٣٢ــ أرسطو طاليس : الطبيعة (بشروحه العربية القديمة)

٣٣ــ ابن سينا : فن الشعر (من « الشفا »)

٣٤ــ الغزالى : فضائح الباطنية

٣٥ــ رسائل الإسكندر الأفروديسى

٣٦ــ أسين بلاثيوس : ابن عربى

(ى) ترجمات

الروائع المائة

١ ــ أيشندورف : من حياة حائر بائر

٢ ــ فوكيه : أندين

٣ ــ جيته : الديوان الشرقى

٤ ــ بيرن : أتشيلد هارولد

٥ ــ جيته : الأنساب المختارة

٦ ــ برشت : دائرة الطباشير القوقازية

٧ ــ ثربنتس : دون كيخوته (فى ٤ أجزاء)

٨ ــ دورنمات : علماء الطبيعة

٩ ــ مسرحيات لوركا : ١ . يرما ــ عرس الدم ــ الاسكافية العجيبة .

١٠ــ مسرحيات برشت : ٢ . الأم شجاعة وأولادها ــ الإنسان الطيب فى ستسوان

١١ــ أيونسكو : الدرس ــ بنت للزواج

* * *

اشفيتسر : فلسفة الحضارة

بنروبى : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا

ج . ب . سارتر : الوجود والعدم

رينيه ويج : الفن والنور واللوحات

استهلال

حتى فى هذا العصر ، عصر الصناعة الفنية والإنسان الآلى ، لا يزال للشعر مكان الصدارة بين الفنون ، لأن الحاجة إليه تنبثق من أعماق النفس الإنسانية ، بوصفه التعبير الحى المتجدد أبداً عن نزوعها إلى ما فوق الواقع وعن إحساسها بالروابط المستسرة بين ظواهر الطبيعة ، وعن مشاركتها فى سر الإبداع والخلق ، وعن تعاطفها مع سائر بنى الانسان ، وعن خفايا العواطف التى يتميز بها الإنسان من سائر الكائنات .

والشعر المعاصر الأوربى يمثل هـذا العصر : بما فيه من قلق بالغ على مصير الانسان بعد ازدياد آلات الدمار الشامل إلى حد يخشى معه حتى على مجرد الوجود الانسانى بأسره ؛ وبما أحرز من تقدم صناعى هائل جعل الكلمة العليا للآلة والكم والاقتصاد ؛ وبما يضطرب فيه من مذاهب اجتماعية متلاحمة تتوزع العالم بأسره فتجر فى تيارها العاصف المتلاطم مختلف النزعات ، وبما تميز به من صراع دموى على المستوى العالمى فى حربين ضروسين لن تزول آثارها أبداً .

وهذا القلق الكلى هو السبب فى قيام اتجاهات متطرفة إن فى الشكل وفى المحتوى ، نشداناً للجدة بأى ثمن ؛ وتبرماً بالماضى مهما يكن ، وتعبيراً عن اليأس الانسانى البالغ ، ومظهراً من مظاهر دور الخريف ، بل الشتاء فى سير هذه الحضارة . غير أن تاريخ الفكر الانسانى قد دلنا على أن المصير المحتوم لكل الاتجاهات التى لا تقوم على أساس راسخ من القيم الحقيقية هو الزوال السريع والنسيان ، مهما تلألأ بريقها الخاطف فى فترة من الزمان .

وفي الدراسات التي يتضمنها هذا الكتاب سيجد القارىء الأنماط الكبرى لهذه الاتجاهات على اختلافها ، ولعله سيتساءل معي عند الفراغ من قراءتها :

لكن ماذا سيبقى على المدى الطويل من هذه الاتجاهات ؟

ولعل الجواب عنده أن يكون مثل الجواب الذي وصلت أنا إليه ، ألا وهو : قليل جداً جداً !

القاهرة ١٩٥٩ — ١٩٦٥

عبد الرحمن بدوي

الشاعر رلكه فى مصر

حج إلى الينبوع الذى تنبثق منه الأسرار ، وانطلاق إلى دنيا من النور الصافى فى تعارض حاد مع الوسط الذى حى فيه .

وبحث عن أحساس جديدة قادرة على خلق قُشَعريرة خصبة فى نفس تخشى الجمود ، ونفوذ فى مستور يستهويه فيه أنه مستور .

* * *

تلك كانت رحلة الشاعر المانى المعاصر (١٨٧٥ — ١٩٢٦) رينر ماريا رلكه Rainer Maria Rilke إلى مصر سنة ١٩١١ . وإنها لتشغل مكانة ممتازة بين رحلات هذا الشارد الذى أمضى عمره راحلا ، سعياً وراء ما هو أصيل . إن نوعاً من الاستقطاب المرهف يبهظ كاهله فلا يملك إلا الانجذاب بالأضداد الفزيائية والروحية على السواء ، فالفزيائى والروحى كلاهما متوقف على الآخر .

— ١ —

إنه شاعر « الفقر والموت » ، فكيف لا يحلم بزيارة تلك الأراضى التى يهيمن عليها سر الموت منذ ستة آلاف سنة ، والتى وجد فيها نذر النفس للفقر أول محاولة للوفاء به لدى آباء الصحراء الرهبان ؟ إنه المتغنى بالملائكة ، فكيف لا يزور ديار ذلك الدين الذى تلعب الملائكة فى تكوينه دوراً رئيسياً ، فقد بشر بكتابه ملك ، وحمل الوحى إلى نبيه ملك !

لقد سبقته زوجته كلارا Clara إلى القيام بهذه الرحلة وكشفت له عن بعض مفاتن هذه الأرض الحافلة بالأسرار ، أرض مصر . وها هو ذا فى يناير ١٩٠٧ يصور لنفسه فى خياله ماتقوم به زوجته فى الواقع . فيتابع بالذهن رحلتها إلى مصر . وهاهو ذا فى ڤلا دسكوپولى Villa Discopoli

بجزيرة كابرى Capri تجاه نابلى ينحنى على أطلس يتبين فيه « ذلك النهر الذى يصنع المعجزات ، ويبدولى – كما قال – أنه يروى قصة آلهة هذه الأرض ، وأصول الألوهية المستورة التى لن يبلغها بشر ، الأصول التى ترجع إلى مجموعة من البحيرات لا ينضب معينها قد ارتفعت هناك ، وتروى طريقه الطويل الشديد الذى يتقدم أبداً وفى تقدمه ينتج الآثار نفسها أينما سار ، ثم ينتشر على هيئة فروع ، هى آلهة صغرى ، بها تفرغ كل حضارة وتصبح مطموسة المعالم » . (من رسالة إلى كلارا رلكه زوجته فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٠٧)

فمصر إذن هى أول أرض الآلهة فى خيال صاحبنا رلكه . وهؤلاء الآلهة يبدؤون قليلى العدد ثم يتكاثرون كلما ضعفت قوتهم وتضاءل سلطانهم والحضارة حينما تبدأ فى الذبول تستكثر من الآلهة ، وكثرة الآلهة – وفى السياسة : الحكام – آية على الذبول والانحلال . وتلك ملاحظة وجيهة أبداها رلكه بالنسبة إلى مصر ، وتنطبق على كل حضارة .

وأكبر هؤلاء الآلهة : النيلُ نفسه ، هذا النهر الجوهرى ، أعنى أنه هو الذى يصنع جوهر أرض بمصر . « وإنه ليتشخص تشخصاً حقيقياً وكأن له مصيراً وميلاداً غامضاً وموتاً طويلا متطاولا ، بينهما حياةٌ هائلة ممتدة نبيلة تحمل على العمل كل من يقترب منها ، طوال آلاف السنين ، حياة عظيمة جداً ، طامحة جداً ، تعلو عن الإدراك » (رسائل من السنين ١٩٠٦ — ١٩٠٧ ، ص ١٦٤) .

وهو يقارنه بنهر الفلجا : أما هذا فلا شخصية له ، إنه ليس إلا طريقاً طويلا خلال أرض سامية هى روسيا ، إلهها الذى فى تغير مستمر .

وفى مقابل هذه الحياة الرائعة التى يهبها النيل هنا تلك الصحراء ، مائعة مطموسة المعالم ، لا بداية لها ولا نهاية . إنها شىء غير مخلوق ، ومساحات فسيحة ترتفع وتفصح عن حضورها دائما ، وبعدمها تضايق السماء . ولقد تأثر رلكه بالصحراء أيما تأثر . وخلبه فيها انعكاس السماء عليها .

وبعد أن استعرض فى مخيلته العناصر الكبرى فى الأرض المصرية، راح يتمثل آثارها القديمة : « رأس أبى الهول الكبير ، الذى يرتفع بصعوبة من انتفاخه المتواصل ، هذا الرأس وذلك الوجه اللذان بدأ الناس صياغتهما فى المقدار . أما التعبير والرؤية والمعرفة فقد اكتملت على تطاول السنين على نحو مخالف لنحو الناس » (المرجع نفسه ص ١٦٥) . ذلك أن رلكه لا ينظر إلى الآثار المصرية إلا من خلال الروابط الزمانية برتبة السرمدية، وهذه إذن تؤلف بهذا جوهرها الحق ؛ فأبو الهول مثلا ليس ذلك الأثر الفنى الذى صنعه نحات معين . بل هو أولا وقبل كل شيء ذلك الأثر الذى عاون فى صنعه الزمان . إذن لقد اشترك فى عمله فنانان : الفنان البشرى ، ثم ذلك الفنان العظيم الآخر ألا وهو الزمان . فلم يعد مجرد حجر منحوت ، بل صار كائناً حياً «شاهد أصباح آلاف الايام ، وأمواج الرياح ، ومالا يحصى من النجوم التى تطلع وتأفل ، ومواكب الأفلاك فى العلا ، وحرارة السموات الممتدة هناك أبداً » (المرجع نفسه ، ص ١٦٦) .

وليس «الزمان» وحده ، بل هناك «المكان» ، المكان الممتد الفسيح على الأرض وفى السموات ، وبتزاوجه مع الزمان يؤلف نسيج الحياة الأبدية التى ينعم بها أبو الهول وكل أثر مصرى .

وتلك هى الصورة التى كونها رلكه لنفسه عن مصر قبل أن يرحل إليها. على أنه مما يدعو إلى أسفنا أن رسائل كلارا رلكه إبان رحلتها إلى مصر لم تنشر بعد ولم نستطع الاطلاع على أصولها الخطية إن كانت قد بقيت. ولهذا تعوزنا البيانات الدقيقة فى هذا الموضوع . وكل ما فعلته أنها رحلت إلى مصر فى نهاية سنة ١٩٠٦ برفقة جمع من الأصحاب والصواحب ، للقيام بمهمة فنية . إذ ذهبوا إلى مصر للتتلمذ على أعظم مدرسة نحت عرفها تاريخ الفن . وقد قال زوجها فى هذا الشأن : «إن المصريين أعظم الفنانين فى ميدان الفنون

التشكيلية (راجع كتاب كترينا كبنبرج : « رينر ماريا رلكه » ، ص٢٢٥ ، باريس سنة ١٩٤٢) . وكانت زوجته نحاتة ممتازة عاشت مع فنانى ڤورپسڤيده Worpswede وبرزت من بينهم فى فنها .

٢

وليس من شك فى أن هذه الصورة ستظل أجمل صورة فى خيال رلكه عن مصر ، لا لأن الواقع قد خيب أمله فيما بعد ، ولكنه حلم الشاعر الذى لا يمكن أبداً أن يجاريه الواقع أو يدانيه .

ويزعم بعض الباحثين أن بلاد اليونان هى التى قادت رلكه إلى مصر . لكنه لو صح هذا ، لكان من الغريب أن يفضل رلكه زيارة مصر ويعدل عن زيارة اليونان ؛ ففى سن الثلاثين خطرت بباله فكرة زيارة اليونان ؛ بيد أنه عدل عنها بعد قليل ، ولم يزر بلاد اليونان أبداً ؛ لهذا نرى نحن — على عكس أولئك — أنه ما كان له أن يعدل عن زيارة بلاد اليونان لو أنها هى التى قادته إلى مصر . أو كان على الاقل قد قام بالرحلتين معاً ، فعدوله عن زيارة بلاد اليونان هى عندنا أبلغ دليل على أنه ليست اليونان هى التى جرته إلى زيارة بلاد النيل. ماذا أقول ! بل إنه لم يقم بزيارة مصر إلا معارضة لبلاد اليونان والعقل الهلينى المنطقى المحكم . والمرء لا يستطيع فى الوقت نفسه أن يقيم « الصلاة على الأكروبول » و «الصلاة عند سفح الأهرام » . وكان رلكه يفهم هذا التمييز جيداً ؛ ويعلم عن نفسه أنه ليس شاعراً يونانى النزعة ، مثل جيته أو هيلدرلن . لهذا كان عليه إذن أن يختار بين مصر واليونان : بين عالم الأسرار ، وعالم البراهين المنطقية .

واختار رلكه . اختار مصر. وقبل أن يصل إليها عرج قبلها على الجزائر وتونس؛ فكان ذلك إعداداً أولياً هيأ له الالتقاء بدار الإسلام ودنيا العرب . وها هو ذا يدرس الإسلام ، وينشىء قصيدة عن رسالة النبى محمد يكشف فيها

عن إعجاب شديد به ، وقد نظمها فى المدة من ٢٢ أغسطس إلى ٨ سبتمبر سنة ١٩٠٧ بعنوان : « رسالة محمد » .

رسالة محمد

لما تبدى الملك الكريم الطاهر
ذو الملامح المعروفة والنور الباهر —
تبدى رائعاً له فى خلوته — خلع
كل كبرياء وخيلاء ، وتوسل

إلى « التاجر » — وقد اضطرب
باطنه إثر أسفاره — توسل إليه أن يبقى ؛
لم يكن قارئاً — وها هى ذى « كلمة »
كلمة عظيمة حتى على حكيم
لكن الملك وجهه بمهارة
إلى ما كان مسطوراً فى لوح
ولم ييأس ، بل ظل
يردد دائماً : اقرأ !
فقرأ ، حتى انحنى الملك
وأصبح ممن
يعرفون كيف يقرءون
ويستمعون ويتمون (الرسالة) .

* * *

ولسنا ندرى ماذا دفع رلكه إلى كتابة هذه القصيدة : أهى من أثر قراءة لسيرة الرسول ؟ أم هى محاكاة لجيته فى « الديوان الشرقى للمؤلف الغربى » ؟

ليس لدينا بيان عن الدوافع التى تحت تأثيرها نظم رلكه هذه القصيدة التى صاغ فيها مضمون سورة «العلق» . وهى تدل — على كل حال — على مدى تأثر رلكه بالإسلام .

وعن رحلته إلى الجزائر لم يترك لنا أثراً . أما عن رحلته إلى تونس ، ففى رسائله البيان الوافى . رحل إلى تونس فى ديسمبر سنة ١٩١٠ ، فزار مدينة تونس . وطاف بأسواقها الغنية بعروضها ومتاجرها وأقمشتها المتعددة الألوان وشاهد الذهب يرف طوال النهار ، أما فى الليل فلا يضىء غير مصباح متحير ويسود المكان جو « ألف ليلة وليلة » ، فما أن ينبلج الصبح حتى ينفذ نور الشمس من خلال سقوف السوق فيحيل الألوان : فالأخضر يصبح شفافاً ، والأحمر ينقلب حاراً ، واللازوردى يجلله الخشوع والاستسلام . ويتجول فى سوق العطارين وقد تعرف فيه بعطار لا تصافحه اليد حتى تظل معطرة النهار كله . — وفى رسالة مؤرخة من القيروان بتاريخ ٢١ من ديسمبر سنة ١٩١٠ يكشف رلكه عن جانب آخر من جوانب الشرق الإسلامى : جانب التصوف والتقوى والزهادة . فهو يقول عن القيروان إنها مدينة مقدسة ، تأتى بعد مكة مقصداً للحج عند المسلمين (كذا تصورها رلكه من تصويرات أهل تونس) . لقد أنشأها سيدى عقبة[١] ، أحد الصحابة وفيها مسجد جامع عظيم ، استخدمت فى بنائه أعمدة كثيرة من آثار قرطاجنة والمدن الساحلية الرومانية والفينيقية لتحمل سقفاً من خشب الأرز وقباباً بيضاء . ولا يحيط بالمدينة سوى السهول والمقابر ، لهذا تبدت له كأن الموتى يحاصرونها . إنهم راقدون حولها يزدادون دائماً ولا يتحركون أبداً .

(١) عقبة بن نافع بن عبد قيس الفهرى ، ولد على عهد الرسول صلى الله عليه وسلم . قال ابن عبدالبر فى الإستيعاب (ج٣ص١٠٧٥ ، نهضة مصر) : لاتصح له صحبة . ولاه عمرو بن العاص افريقية (تونس) سنة ٤١ هـ . وقتل عقبة بن نافع سنة ٦٣ هـ بعد أن غزا السوس الأقصى ، قتله كسيلة بن لمزم .

ومنظر هذه المدينة الإسلامية « المقدسة » يثير فى نفسه خواطر عن الإسلام . إنه متأثر كل التأثر ببساطة الإسلام وحيويته . والنبى لا يزال سائداً أثره كما كان فى الماضى ، والمدينة مدينته وكأنها قطعة من دولته .

ولقد تركت هذه الرحلة إلى الجزائر وتونس فى نفسه أثراً قوياً ، لكنه مضطرب ، فيه تجتمع الأضداد كلها : الجديد والمألوف ، الغريب والمعهود ، وكلها تتشابك تشابكا يجعله عاجزاً عن التعبير عن نفسه وانطباعاتها ، كما اعترف بذلك فى رسالة له إلى الناشر كبنبرج فى ٤ من يناير سنة ١٩١١ ، لكنه مغتبط كل الاغتباط بهذه الرحلة التى استشرف منها على عالم غريب صار الآن أشوق مايكون إلى النفوذ إليه والتلبث طويلا فيه .

٣

هذا العالم الجديد الغريب سيجده بأجلى صوره وأعمق معانيه فى مصر، لكنه هنا لايجذبه الاسلام وآثاره والعصر الوسيط وماخلفه ، بل العصر الفرعونى القديم . ومن الغريب حقا أنه لا يقول — فى رسائله وقصائده — كلمة واحدة عن الآثار الاسلامية فى مصر ، ولا عن الحياة الاسلامية فيها . وهو لاشك شاهدها فى القاهرة . لكن يبدو أن مصر الفرعونية قد استغرقته استغراقاً تاماً بحيث حجبت عنه روعة مصر الاسلامية .

لما فرغ رلكه من رحلته فى الجزائر وتونس ، عاد إلى باريس . وسرعان ما ارتحل منها إلى نابلى ، وإنه ليشعر الآن أن روح الشرق قد استولت على كل نفسه ، وها هو ذا يقول لكاترينا كبنبرج K. Kippenberg زوجة ناشر كتبه فى رسالة مؤرخة فى ٤ من يناير سنة ١٩١١ — إنه يشعر بأن عالم الشرق بدأ يتفتح له ، وإنه لم ينخدع فيما توقعه من الشرق ، لكنه شعر بنفسه مبتدئاً فى هذا العالم الغريب عنه ، الذى يصل إليه منه نداء قوى أصله فى عليين .

٤

وفى السادس عشر من شهر يناير سنة ١٩١١ أبحر الشاعر إلى مصر . فبلغ الاسكندرية فى التاسع ، ومنها استقل القطار فوراً إلى القاهرة حيث نزل فى فندق شبرد « القديم » الذى احترق فى يوم ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢ .

وفى الغداة (العاشر من يناير سنة ١٩١١) بدأ رحلته إلى الصعيد على ظهر الباخرة « رمسيس الأكبر » . وقد كانت زيارة الصعيد وآثاره أجمل ما تكون ــ ولا تزال ــ على ظهر باخرة نيلية ، وكانت هذه الطريقة على كل حال هى المحببة عند كبار السائحين ، فهى أحفل بالمفاتن الطبيعية ، وأكثر شاعرية من السفر بالسكك الحديدية .

ولنتابع الشاعر إذن منذ البداية ؛ ها هو ذا فى اليوم الأول (العاشر من يناير سنة ١٩١١) على ظهر الباخرة « رمسيس الأكبر » التى سارت تتهادى فى النيل حتى وصلت أمام البدرشين عند الظهر ؛ فألقت مراسيها . ونزل السائحون لزيارة آثار عاصمة مصر القديمة ، منف . وركبوا الخيل خلال أشجار النخيل ليصلوا إلى تمثال رمسيس الثانى (١٢٩٨ ــ ١٢٣٢ قبل الميلاد) الذى كان يرقد هناك منذ آلاف السنين ، وظل كذلك حتى نقل أخيراً فى سنة ١٩٥٥ إلى ميدان المحطة بالقاهرة ، وأقيم واقفاً بعد أن أجريت عليه ترميمات كثيرة . فالتمثال قبل ترميمه وكما شاهده رلكه كانت تنقصه القدم اليمنى ، وقد قطعت ساقه اليسرى فوق السمّانة .

وعند المغيب عاد رِلكَه وجميع السائحين إلى الباخرة ، وفى اليوم التالى (١١ / ١ / ١٩١١) كانت الباخرة تمر سريعاً ببلاد الصعيد : بنى سويف بمآذنها البيض وقصرها الأخضر (أى قصر ؟ لا ندرى) ثم البيوت المبنية باللبن التى تغوص فى ملكوت التراب («رسائله» ج ١ ص ٢٩٥) وعديد من

القرى الراقدة فى ظلال النخيل ، وأديرة قبطية صغيرة ، ومحاجر وجبال .
وها هو ذا يتأمل بإعجاب كل ما يتراءى أمامه على جنبات الوادى الخصيب: من حياة الطير إلى سلاسل القرى الهزيلة الكابية الرتيبة ، وهى تتعاقب على مجرى النيل الرائع الخالد ، كما يشاهد من مكانه فى الباخرة جماعات الرعاة والتجار ، ومواكب الجنازات وهى تتدافع ، وصور القنوات وهى تتحرك ببطء فى اتجــاه عمودى ، وطائراً جارحاً يقف على لسان مرتفع : كل هذه يتلقطها رلـكه من المناظر المصرية التى تتوالى أمام ناظريه . وأكثر ما يجذبه هو الألوان المتغيرة الهاربة ، خصوصاً : الأسمر الذى يستطيع أن يتحول إلى وردى ، وأخضر الحقول الذى يشبه أخضر الصور المصغرة miniatures ، والأحمر الذى يرف كالأحجار الكريمة . وكأن رلـكه إذن قد نظر إلى مشاهد أرض الفراعنة بعين الفنان التأثرى . والمنظر المصرى بطبعه غنى بالألوان ، والزاهى منها بخاصة ؛ إنه سمفونية من الألوان ، وهذا هو السبب فى أن الرسم بالألوان قد ازدهر فى مصر ازدهاراً رائعاً منذ أقدم عصورها.

ووصل شاعرنا إلى الأقصر فى ١٧ من يناير سنة ١٩١١ فأمضى بها ثلاثة أيام ، زار أثناءها معبد الأقصر بأعمدته اللوتسية الشكل . وهو المعبد الذى أنشأه أمينوفيس الثالث (سنة ١٤٠٥ ـ سنة ١٣٧٠) من الأسرة الثامنة عشرة . وتوالت فيه طقوس عبادات مختلفة : مصرية وغير مصرية . كان معبداً لأمون ، يتحرك إليه فى موكب رائع على النيل ، وفى معيته حاشية طويلة من الآلهة الأخرى تحمل زوارقها المقدسة ، الزاهية بالذهب والأحجار الكريمة ، على مراكب كبيرة . وعلى طول الشاطىء كان المغنون والراقصون يصحبون الموكب . أما فى العهد اليونانى (الهلينى) فقد حلت محل عبادة أمون ـ عبادة يونانية مصرية . ثم جاء الرومان فأقاموا فى المعبد

مذابح كرسوها لعبادة الامبراطور . وجاءت المسيحية فأقامت أعمدة كنائسها على الجانب الشرقى من المعبد . ويربط هنا المعبد بمعبد الكرنك طريق الكباش ويبلغ ثلاثة كيلو مترات .

لهذا لم يكن عجيباً أن يسمى رلكه هذه البقعة ذات المعابد باسم « عالم معابد الكرنك » (رسائل جـ ١ ص ٢٩٧ . Insel Verlag سنة ١٩٥٠) .

فتوقف أمام هذا العالم العظيم يشاهده ، ويعاود ثم يعاود مشاهدته فى أول أمسية قضاها ، وفى مساء اليوم التالى على ضوء القمر . فتأثر بهذا السحر الذى لايبلغ مداه التعبير ، وصاح : « إلهى ! إن المرء ليحشد خاطره ويتأمل بكل مالإيمانه من إرادة ، والعينان مسلطتان على الداخل — لكنه مع ذلك يذهب بعيداً ويمتد إلى كل ناحية (والله وحده هو الذى يستطيع أن يحيط بمجال الرؤية هذا) — هناك عمود كأسى الشكل ، وحده ، استطاع البقاء ، لا يقوى النظر على استيعابه ، فهو فوق النظر ؛ إنما يستطيع المرء فى الليل إدراكه على نحو من الأنحاء ، مع النجوم ، وفى خلال لحظة يصبح إنسانيا يستشعر المرء منه تجربة حية » (« الرسائل » جـ ١ ص ٢٩٧) .

ورلكه يشير هنا إلى عمود تحرقه، الملك الحبشى، وسنرى عما قليل كيف أن هذا العمود المتوحد الهائل سيوحى إلى رلكه بقصيدة من أجمل قصائده .

نحن الآن فى الكرنك ، فى عالم من المعابد ، على الشاطئ الشرقى من مساحة طولها ١٤٤٠ م وعرضها ٧٥٠ م تضم داخلها معبداً ، و ١٠ مداخل (پيلون) ، وبحيرتين مقدستين ، وطرق آباء هول وكباش وبوابات وأسواراً وفى المعابد مالا يحصى من التماثيل والأعمدة والمسلات . يدخل المرء من الناحية الغربية ، ويمر فى طريق الكباش ، ويخترق أول فناء ثم يدخل معبد أمون . وهو معبد يمتد تاريخه إلى أكثر من ١٥٠٠ سنة ؛ ولهذا خلا من

وحدة المعمار ، فجاء مجموعة من الأبنية والمخططات تبدأ من الدولة الوسطى (٢٠٠٠ إلى ١٧٨٥ ق . م) وتستمر حتى عصر البطالسة . وأول تخطيط يرجع إلى الأسرة الثانية عشرة ، لكن لم يبق منه إلا أثر ضئيل جداً . أما المعبد الكبير فكانت مساحته أربعين متراً مربعاً ، ولم يبق لدينا إلا أثر تخطيط هذا المعبد . ثم جاء تحتمس الأول(سنة ١٥٣٠— سنة ١٥٢٠ ق.م) فأحاط مكان هذا المعبد بسور واحد أنهاه ناحية الغرب بالمدخل الرابع . وأمام هذا المدخل أمر بإقامة مسلتين لا تزال الجنوبية منهما قائمة . ومن بعده أضاف تحتمس الثالث (سنة ١٥٠٥— سنة ١٥٤٠ ق.م) مسلتين أخريين زالتا . ثم أضيف مدخل خامس ناحية الشرق . وجاءت الملكة حتشبسوت(سنة ١٥٠٥ سنة ١٤٨٤ ق.م) فأمرت ببناء مسلتين ضخمتين بين بوابتى المدخلين الرابع والخامس ، لا تزال الشمالية منهما موجودة ، أما الجنوبية فقد بقيت منها بقية بالقرب من البحيرة المقدسة .

وتكفى هذه البيانات الموجزة لتعطى فكرة عن عالم المعابد هذا الذى سحر رلكه سحراً لم يظهر أثره الشعرى إلا بعد هذه الرحلة بتسع سنوات وهو فى خلوة بقصر برج ـ على ـ الإرشل ، القريب من زيورخ فى سويسرة، وذلك فى مجموعة من الشعر نشرت بعد وفاته بعنوان « من آثار الكونت ك ف . دائرة قصائد »

.Aus dem Nachlass des Grafen C. W. Ein Gedicnkreis

وقصة هذه المجموعة الشعرية قصة مثيرة ، لهذا يحسن بنا أن نرويها :

ففى شتاء ١٩٢٠ ـ ١٩٢١ دعى رلكه إلى قضاء بضعة أشهر فى قصر برج ـ على ـ الإرشل . وهناك كان وحيداً ، فى مناجاة لنفسه دائمة . وإذا به يتخيل فى وحدته أن أحد الأجداد الذين سكنوا هذا القصر مثل أمامه وجلس على المدخنة وأنشأ يقرأ أمام رلكه من مخطوط فيه أشعار ، نسخها

رلكه فيما بعد ، وهى المجموعة التى سميت باسم « من آثار الكونت ك. ف » ورلكه يسمى هذه القصائد « ألاعيب شعرية » . ولهذا لم يشأ أن ينشرها أثناء حياته . وإنما نشر منها القصيدة الخاصة بـ « الكرنك » فى « التقويم السنوى لمكتبة إنزل » Inselalmanach سنة ١٩٢٣ ، نشرها بغير توقيعه وكان قد وعد ناشره بها ، حينما زاره فى خلوته فى برج ـ على ـ الارشل يومى ٢٣ و ٢٤ من يناير سنة ١٩٢١ وفى الرسالة التى بعثها مرافقة لهذه القصائد لما أن أرسلها إلى الأميرة فون تورن وتاكسيس فى ١٩٢١/٣/٦ قال إن هذه القصائد « ليست إياه »، لكنه يلفت نظرها بخاصة إلى القصيدة الخاصة بمصر ومطلعها : « كان ذلك فى الكرنك » ويوصيها بها توصية خاصة .

والواقع أن هذه القصيدة هى أجمل مافى المجوعة . وفيها يصف رلكه انطباعات زيارته لمعبد الكرنك فى المساء على ضوء القمر الساطع ، وبصحبته هيلانه . استهل رلكه هذه القصيدة بقوله :

« كان ذلك فى الكرنك . إلى هناك ذهبنا على فرس
هيلانة وأنا ، بعد عشاء سريع
وتوقف الترجمان : هنا طريق آباء الهول ـ ،
آه ؟ المدخل : لم أغص من قبل
فى عالم جديد مثل هذا ! (أهذا ممكن ، أيتها العظمة ،
لقد عظمت فى نفسى عظماً مفرطا !)
السفر ، هل هو البحث ؟ الآن ، قد أصبح غاية .
والحارس عند المدخل أشعرنا
بقشعريرة المقدار : فلكم كان صغيراً
إزاء ارتفاع البوابة المتواصل !

والآن ، وطوال العمر كله ،
العمود ـ ذاك العمود ! أليس كافيا ؟
إن التدمير جعله على حق : لقد كان أعلى
من أي سقف . ولكنه بقى حاملا
ليل مصر » .

وفى هذا المطلع يشير رلكه إلى الآثار الكبرى التى استرعت انتباهه : « المدخل » ، وخصوصاً « العمود » . ويقصد بالعمود هنا العمود الوحيد الباقى من سلسلتين من الأعمدة أمر باقامتهما الملك الحبشى تحرقه (٦٩٠ـ ٦٦٤ ق . م) تمتدان أمام قاعة الأعمدة فى معبد أمون الكبير . بقى هذا العمود وحده ، ويبلغ عشرين متراً فى الطول ، وتاجه عرضه ٥ أمتار ، ويتفتح رأسه فى مواجهة السماء كأنه يحملها . والشاعر يرى فى مجرد بقائه رمزاً : رمزاً على العظمة المتوحدة التى تبقى رغم صروف الزمان ، تبقى وحدها مستقلة عن تيار الجماهير . إنه رمز لحياة رلكه نفسه ، هذا المتوحد الأكبر الذى يعيش منفصلا عن الدنيا المحيطة به ، منطوياً على نفسه فى تأمل عميق يفكر فى تقلبات العالم على مر الزمان .

هذا العمود المتوحد ، عاد رلكه فأشار إليه فى السوناته الثانية والعشرين من « سوناتات أورفيوس » — حيث قال :

« آه ! ناقوس البرنز الذى يطرق
كل يوم بلسانه رتوب الحياة اليومية
أو عمود الكرنك ، العمود ،
العمود الذى بقى بعد زوال معابد شبه خالدة »

وإذن فمن بين روائع الآثار فى الكرنك والأقصر سيستحوذ هذا العمود بخاصة على فكر رلكه ، ويظل منقوشاً فى ذاكرته ، فيخطر

ببباله دائماً كلما وردت كلمة عمود . ذلك أن العمود المصرى يختلف اختلافاً بينا عن كل عمود آخر : يونانى أو رومانى أو قوطى . فالعمود المصرى رائع الكتلة ، يبدو وحده تمثالا . وبتاجه الذى على هيئة كأس يبدو كأنه يحمل السماء وهو يتوجه إليها بينما القبة البيزنطية ثم العربية تتجه إلى لأرض، وبينما العمود اليونانى يغوص فى التربة ، وبينما العمود القوطى نحيل هزيل ، نرى العمود المصرى يحمل السماء فى كأسه ، ويضم أسرارها بقوة وامتلاء .

ولنعد إلى قصيدة « الكرنك » :

« والفلاح الذى كان يرافقنا
ظل فى المؤخرة . لقد كنا فى حاجة إلى وقت
لتحمل أثر هذا ، إذ كان أثراً شبه مدمر

أثر « الوقوف وحده » فى الوجود
الذى نفنى فيه . — لو كان عندى ولد
لأرسلته إلى هناك ، فى نقطة تحول العمر
التى فيها يكرس المرء نفسه للحق وحده
« إنه هناك ، ياشارل ، انفذ من « المدخل »
وتوقف لتتأمل ... »

لم يكن فى هذا غناء لنا — كيف ؟
أما أننا احتملناه ، فذلك كان كثيراً لكلينا .

أنت المريضة فى ملابس السفر ،
وأنا راهب فى نظرياتى .

ومع ذلك رفقاً ! هل تعرفين البحيرة .
التى جلست على حفافيها تماثيل قطط من الجرانيت .

حدود — حدود ماذا ؟
كان المرء محصوراً فى المربع السحرى .
فلو لم يتدافع خمسة من ناحية
(وأنت أيضاً كنت تنظرين حواليك) .
لكانت على حالها : قططاً متحجرة خرساء ، —
لكانت عقدت الجلسة .

لقد كان كل هذا مليئاً بجو المحاكم .
هنا سحر البركة ، وهناك على الشاطىء جعرانات هائلة .
وعلى طول الجدران ملاحم
الملوك : محكمة [١] . وفى الوقت نفسه
براءة لم يسمع بمثلها .
وامتلأت التماثيل بنور القمر ، واحداً إثر آخر
لقد كان نحتاً بارزاً
واضحاً فى طبيعته التى على شكل صحفة
كأنه آنية ، فيها صنع
مالم يستر أبداً ولم يقرأ :
سر العالم ، وفى جوهره من السر
ما يجعله لايستطيع التكيف مع « الصيرورة سراً » !
كان الكل يتصفحون كتباً [٢] : لكن أحداً لم يقرأ
فى كتاب أوضح مما هنا — ،

(١) محكمة التاريخ التى تعقدها هذه الآثار ، بالوقائع التى ترويها وماجرى للملوك .
(٢) يقصد كتب دلائل الآثار ، وريلكه يسخر منها لأن المشاهدة المباشرة أهم من معرفة أسماء هذه الآثار .

(ما الداعى إلى البحث عن اسم !) :
إن مالا يقدر كان بمقدار
التضحية ... أوه ! انظر ، ماقيمة الملك
إن لم يتقدم للتضحية ؟
الأمور تجرى ، ساعدها
فى مجراها . لكن حذار
أن تتسرب حياتك من ثقب
لكن كن دائماً الواهب المعطى .
البغل والبقرة فى المكان الذى فيه صورة الملك ،
الإله ، كالطفل الساكت ،

يتناول بهدوء ويبتسم .
إن روح قداسته لم تنطفىء أبداً . إنه يأخذ ويأخذ
بيد أن هذا الاعتدال إنما قصد بهأن تحتضن الأميرة
زهرة اللوتس ، بدلا من تمزيقها
هنا

قطعت كل ممرات القرابين
و « الأحد » يلملم نفسه بصعوبة
والأسابيع الطوال لاتفهمه . — وهناك الإنسان والحيوان
ينحون جانباً المكاسب التى لايعرفها الله .
والأشغال ، حتى لو كانت شاقة ، فلا بد من تذليلها
يعملها المرء ويعاود العمل ، فتصبح الأرض سهلة البلوغ

ومن يعط القيمة هو وحده الذى يتخلى ويزهد »

تلك هى قصيدة الكرنك ، التى أودع فيها رلكه كل انطباعاته ، فى لغة مستسرة غريبة صعبة على الفهم ، قابلة للعديد من التأويلات. والموضوعات الرئيسية التى تناولها فيها هى : البقاء ، العظمة فى التماثيل ، السر ، التضحية والزهد — وهى موضوعات تسرى عروقها فى شعر رلكه كله. إلا أنه لا يشعر بعطف نحو القطط المنحوتة ، والتى كانت مقدسة لإلاهة السرور « بستيت » فى بوبسطة ، وهى قطط فى آذانها حلق . والإلهة « بستيت » إلهة سماوية ، لأن السماء كانت صورتها مؤنثة ، وفى بوبسط كانت السماء تعبد على هيئة قطة سميت بستيت (أو بسطيط أوبسط) . وكانت أعيادها ؛ كما يقول (ماسبيرو :G. Maspero ; Causeries d' Egypte p. 39 - 40

يضرب بها المثل فى المرح ، ويقصدها الناس من جميع أطراف وادى النيل ، ويختلط فيها النساء بالرجال وهم قادمون على مركب فينزل النسوة وهن يقرعن الصنج ويعزفن على الشبابات . وكانت آلهة السماء فى سرور ، والأجداد فى حبور ، والحاضرون يعاقرون الخمور، وعلى رءوسهم أكاليل الزهور ، تستروح منها فاغمات العطور — وكل ذلك من مشرق الشمس حتى الغروب .

ألأن هذه القطط رموز لإلاهات السرور ، تراها أثارت عند شاعر الفقر والموت والأنين : النفور ؟ ربما ، خصوصاً ورلكه لم يشأ أن يرى فى مصر غير مظهر الموت : فى العمود الباقى بين الأطلال وحده ، وفى المقابر والخرائب ررموز الموت . إن مصر الإلهة بسطيط لاتوحى إليه بشىء . فالأشياء تفنى ويجب أن نساعدها على هذا الفناء ، أى يجب أن تفنى دون أن يعوقها عن ذلك عائق ، هذا مذهب رلكه .

والعطية فى نظر رلكه آية النبالة والعظمة فى الإنسان والآلهة على السواء والإله أمون يعطى دائماً ، فهو الشمس ؛ لكنه أيضاً يتناول ويأخذ بهدوء وجلال. إنه يتقبل من الناس قرابينهم ، والناس بدورهم يكسبون من هذه القرابين ، وهكذا : كل شىء عطية وتضحية .

وعظمة الآثار المصرية تملك عليه كل مشاعره . فأبرز مزايا الفن المصرى العظمة فى المقدار ، ولا شىء يمكن أن يقاس إليه : إلا التضحية التى بذلت فى سبيل إقامته .

٥

ويتابع شاعرنا زياراته للآثار المصرية فى الأقصر وطيبة ووادى الملوك والمناطق المجاورة . وهو طبعاً إنما يسير وفقاً للبرنامج الذى وضع لرفاقه ، وليس هو الذى اختار برنامج الزيارة كيما يتمتع بالآثار حسبما يشاء . وهذا أمر يدعو إلى الأسف ، ولكن هذه دائماً حال الرحلات الجماعية «المنظمة».

وبعد الأقصر زار إدفو حيث شاهد بقايا المعبد القديم المكرس للإله الصقر . حوريس ، وكان رمزه قرص الشمس بأجنحة الباشق ؛ والمعبد القائم حالياً يرجع إلى عهد البطالسة . غير أن رلكه لم يترك لنا وصفاً للأثر الذى تركه هذا المعبد فى نفسه .

وذهب أيضاً إلى أبيدوس لزيارة معبد سيتى الأول ، الذى أمر ببنائه نذراً لذكرى حجه إلى قبر أوزيريس. كما شاهد أيضاً معبد رمسيس الثانى الذى احتفظ لنا جداره الخارجى بنسخة من قصيدة للشاعر بنتاؤر ، الشاعر المصرى القديم العظيم .

وأوغل جنوباً حتى بلغ أسوان فزار مقابرها وجزيرة فِيَلَهْ وما فيها من معابد إيزيس وللاميسى وجناح نختنيف .

لـكنه لم يترك لنا أثراً عن هذا الجزء من رحلته : سواء فى قصائده وفى رسائله .

* * *

وعاد إلى القاهرة فى أوائل فبراير سنة ١٩١١ حيث نزل مرة أخرى فى فندق شبرد الطيب الذكر . وفى هذه المرة زار القاهرة زيارة دقيقة وصفها فى رسائله فقال : إن القاهرة توحى إليه بفكرة ثلاثة عوالم فى واحد : « إنها مدينة كبيرة واسعة لاتعبأ بشىء ؛ هناك الحياة العربية الـكثيفة المعتمة ، وهناك بعيداً تقوم ـ محذرة منذرة كالضمير ـ تلك الأشياء العظمى التى لا ترحم ، والتى يجب على المرء ألا يتصل بها أبداً ، وحتى من اكتملت كل القوى فيه . فهذا أمر بالغ مفرط ، وعلى كل حال فأنا غير قادر الآن على شىء . وإن كنت أظن أن نوعاً من الترويح والتجديد قد استقر فى نفسى ولقد رافقت رحلتى حتى الآن أنواع كثيرة من المتاعب ، لـكنى لحسن الحظ كنت قد توقعت معظمها مقدماً ووطنت نفسى على قبولها بهدوء . والآن أعنى أن أخرج منها خروجاً هادئاً ، حتى تصل التجربة المشتتة التى لدى منها ـ إلى نوع من المجموعات الـكوكبية الباطنة (« رسائل » إلى ناشره سنة ١٩٠٦ — سنة ١٩٢٦ جـ ١ . فيزبادن سنة ١٩٤٩) .

تبدت القاهرة إذن أمام رلـكه ثلاثة عوالم فى عالم واحد : العالم الفرعونى والعالم الإسلامى ، والعالم الحديث. والحياة العربية فيها كثيفة مكتظة لـكثرة السكان وتنوعهم فى الأحياء الإسلامية ، أعنى فى القاهرة المعزية ، والجماهير الهائلة التى تذرع طرقاتها اللزبة ليلا ونهاراً ، وتكدس الآثار والخرائب ، وشدة سياق الحياة اليومية فى أحيائها الوطنية . لهذ صعب عليه أن يحيط بهذا العالم الذى يغلى بالحياة والحركة .

والحق أن ملاحظة رلكه هنا دقيقة : فمن الصعب جداً على الإنسان أن يحيط بحياة القاهرة المعزية لأنها تتجاوز كل صورة عقلية . إنها حياة عارمة مضطربة لاتقبل أى تحديد ، ليس فيها نظام ولا منطق ، ولا نسب ، سواء من الناحية المعمارية ، ومن الناحية العمرانية .

لكن بعيداً خلف هذا كله توجد « أشياء مصر العظمى » ، يعنى الأهرام وأبا الهول فيما نعتقد . إنها قائمة شامخة هناك كأنها ضمير ينبه ويردع ، أى يردع المرء من أن يعتقد أن القاهرة المعزية هى المكان الحقيقى الذى تجسدت فيه الروح المصرية ؛ لا ، بل الروح المصرية تقوم هناك على الشاطىء الآخر من النيل حيث تقوم الأهرام وأبو الهول . ذلك أن مصر الإسلامية قد أغلقت دون إدراك رلكه .

ولا نعلم بالدقة تاريخ زيارته الأولى للأهرام وأبى الهول . لكننا نعتقد أن ذلك تم بعد رحلته إلى الصعيد ، أى فى الأسبوع الأول من فبراير سنة ١٩١١ . وعلى كل حال فقد كان لهذه الزيارة أعمق الأثر فى نفسه ، أثر عبر عنه فى رسالة إلى صديقته بنفنوتا Benvenuta بعد ذلك بثلاثة أعوام ، أى سنة ١٩١٤ ، ثم عبر عنه شعراً فى قسم من الايلجيا العاشرة الدوينيزية ، والأبيات الأولى منها (من ١ إلى ١٥) قد كتبت فى دوينو (على شاطىء الإدرياتى قرب تريسته) فى مستهل سنة ١٩١٢ . ونظم التحرير الأول لها كلها بطريقة متقطعة فى باريس فى نهاية سنة ١٩١٣ ، ثم ألغى هذا التحرير الأول فى فبراير سنة ١٩٢٢ ، وفى ١١ من فبراير سنة ١٩٢٢ استبدل به تحريراً نهائياً فيه الأبيات من ١٦ إلى نهاية الإيلجيا جديدة . وتمَّ ذلك فى قصر ميزو Muzot بإقليم الڤاليس فى سويسرة .

وهذه الإيلجيا العاشرة زبدة التسع السابقة ، إنها تقتاد الإنسان الذى مجدته

الثامنة والتاسعة ، إلى ملكوت الأنين ، من خلال الموت . فهى إذن إيلجيا الموت والأنين . وكأن رلكه إنما راعه فى مصر بخاصة عبادة الموتى ومناظر القبور والجنازات لأنها تستعيد من مصر صوراً عميقة ، كما اعترف هو نفسه بذلك فى رسالة إلى فيتولد فون هولفتش Witold von Hulewicz بتاريخ ١٩٢٥/١١/١٣ — فقال : « إن الإيلجيات تضع معيار الوجود ، وتؤكد بل وتمجد الضمير الإنسانى ، فتدمجه فى تقاليده مستندة فى ذلك إلى الروايات القديمة وذكرياتها ، وترى فى عبادة المصريين للموتى شعوراً سابقاً بهذه الروابط (وإن كان « بلد الأنين » الذى يقتاد « الأنين » العتيق الميت الشاب من خلاله لايعد ـ هو بالدقة ـ مصر ، لكنه انعكاس لبلاد النيل فى الوضوح الصحراوى للضمير الميت) » .

وهكذا يحدد رلكه بدقة أن بلد الأنين ليس بالدقة مصر ، وإنما هو انعكاس لها . أعنى أن مصر هى التى أوحت إليه بفكرة ملكوت الأنين التى إليها يقتاد « الأنين » الميِّت الشاب .

ونقطة أخرى يحددها رلكه فى الرسالة نفسها : « إذا أخطأ المرء فقارن بين « الإيلجيات » وبين النظريات الكاثوليكية فى الموت والعالم الآخر والخلود ، ابتعد ابتعاداً تاماً عن النتيجة التى تفضى إليها وساء فهمه لها . فـ « الملك » فى « الإيلجيات » ليس بينه وبين « الملائكة » فى المسيحية أدنى صلة أو شبه ، وإنما هو بالأحرى أقرب إلى الملائكة فى الإسلام . . إن الملك فى « الإيلجيات » هو هذا المخلوق الذى يبدو فيه تحول المرئى إلى مستور أمراً متحققاً » .

وإذن فإن مصر بعبادة الموتى ، والإسلام بتصويره للملائكة والآخرة كانا مصدر الوحى الأول « لإيلجيات دوينو » لرلكه .

ولكي تتم الاعداد لفهم ما سينشده رلكه في الايلجيا العاشرة، نقتبس بضع عبارات من رسالة بعث بها رلكه إلى بنڤنوتا وفيها وصف رحلته إلى مصر :

« .. إذا رأيت في متحف برلين رأس أمينوفيس الرابع في القاعة الوسطى من القسم المصرى (وعندى الكثير لأرويه عن هذا الملك المصرى) أحسست على هذا الوجه معنى الوجود في حضرة العالم اللامتناهى وكيف يتوازن على سطح محدود عالم بأسره من الظواهر ، وذلك بترتيب بعض القسمات ، أفلا يمكن الانصراف عن ليلة مرصعة بالنجوم ، كما يجد الانسان في هذا الوجه ازدهار نفس القانون ونفس العظمة ونفس العمل — القانون والعظمة والعمق اللواتى لا يمكن تخيلها ؟ إنني تعلمت كيف أشاهد عن طريق أمثال هذه الأمور ، وحينما شاهدتها بعد ذلك في مصر بمقادير هائلة ، وكما هي في طبيعتها الحقيقية ، نفذت في أعماقها بقوة حتى كنت على وشك أن أقضى الليل كله راقداً عند أقدام أبى الهول ، وأنا أشعر أنى منفى عن نفسى وحياتى » .

«تركت ساعة العشاء تمر ، وكان الأعراب يقبعون هناك بالقرب من نارهم والظلمة تحول بينهم وبين رؤيتى . لقد انتظرت حتى أسدل الليل ستائره ، بعيداً في الصحراء ، ثم مشيت من خلف أبى الهول ، وقدرت أن القمر لا بد أن يكون على وشك الطلوع خلف الهرم القريب الذى أحرقته شمس المغيب ، ذلك أن الليلة كانت ليلة بدر . وفي الواقع لم أكد أستدير حول أبى الهول حتى كان القمر قد اصاعد عالياً في السماء وانتشر منه فيض من النور على هذا الأفق اللامتناهى ، حتى اضطررت إلى حجب ضوئه الساطع عنى بكفى لأجد طريقى بين خنادق الحفائر وأحجارها . وفي مقابلة وجهه الضخم تفقدت مكاناً

ورقدت ملفوفاً فى معطفى ، ونفسى مرتاعة متأثرة على نحو لا يبلغه الوصف. ولست أدرى هل شعرت بوجودى تماماً كما شعرت به فى هذه الساعات الليلية التى سلب فيها كل قيمة . فماذا كان وجودى لو قورن بهذا كله ؟ فالمستوى الذى كان يجرى فيه قد انزوى فى الظلام ، وكل ما كان عالماً ووجوداً كان يجرى فى مسرح أعلى ، يتلاقى فيه كوكب وإله فى صمت ... هنا ارتفع شكل (أبو الهول) تلاءم مع السماء لم تستطع آلاف السنين أن تحدث فيه أثراً غير هشيش ضئيل ، وأعجب ما فى الأمر أن هذا الشىء (أبا الهول) كانت له قسمات إنسانية تتكافأ مع مركزه السامى . ولقد اتخذ هذا الوجه عادات الفضاء الكوكبى ؛ لقد تحطمت بعض مظاهر ابتسامته ، لكن الشفاه ومغارب السموات ألقت عليه انعكاسات عواطف تفوقه . وكان لا بد من مرور فترة طويلة قبل أن تتعود عينى هذا الوجود وتدركه ، وتحقق هذا الثغر وهذا الصدغ وهذه الجبهة التى كان ضوء القمر وظل القمر عليها يتغير التعبير باستمرار . . وبينما أنا أتأمله مرة أخرى شعرت فجأة وبطريقة لا أفهمها أنى قد نفذت إلى سره . لقد أصبحت هذا الصدغ وتلقيت من أنحائه أكمل إدراك . . . تأمل : وراء بروز الخوذة على رأس أبى الهول ، طارت بومة مست الوجه ببطء ورفق مسيساً يمكن إدراكه فى أعمال الليل ؛ وكأن هذا الصدغ قد رسمته معجزة فى سمعى الذى أرهقه سكون الليل » .

ولا يمكن وصف تأثير أبى الهول فى ليلة قمراء ساجية بهذا الوصف الدقيق الذى أبدعته حساسية رلكه الشاعرة المرهفة. ولم أقرأ فى حياتى وصفاً لزيارة لأبى الهول بمثل هذا الجمال والعمق والتأثير . لقد أصبح فيه أبو الهول حياً ، إنسانياً ، فى داخل إطار ساحر لليلة قمراء فى مصر .

أما فى الإيلجيا العاشرة ، فإن رلكه يقدم لنا وجهاً آخر لأبى الهول :

فهو هنا حزين أسيان ، ميتا فيزيقى . وهنا يخلط بين ذكريات الأقصر والكرنك وطيبة ،وبين ذكريات أبى الهول والأهرام . ودليل الميت الشاب هنا فى ملكوت الأنين أنين مُسِنّ .

« .. إنه يقوده بخفة خلال مناظر الأنين
ويدله على أعمدة المعابد أو أطلال
القصور المحصنة ،التى كان منها أمراء
الأنين يحكمون البلاد بحكمة . ويدله
على أشجار الدموع وحقول الأحزان الزاهرة
(ولا يعرف الأحياء عنها إلا الأوراق الرقيقة) ؛
ويدله على حيوان الحداد وهى ترعى ، ـ وأحياناً
طائر مروع يخترق أفقياً مجال النظر راسماً
فى الفضاء صورة مكبوتة بصرخته المتوحدة .
وفى المساء تقوده إلى قبور القدماء
الذين من جنس الأنين ، إلى السيبلات والأنبياء .
وإذا أقبل الليل سارا بهدوء أكثر وعما قليل
يرتفع التمثال الجنازى
الساهر على كل شىء ، أخو ذلك القائم فى وادى النيل :
أبى الهول العظيم ـ :
وجـــه
الغرفة السرية .
ويتأملان ، مدهوشين ، الرأس الملكى .

الذى وضع إلى الأبد وفى صمت — وجه البشر .
فى ميزان النجوم .
لكنه لا يقوى على إدراكه ، لأن الموت
— وقد بلغه حديثاً — يملأ عيونه بالدوار .
لكن الأنين ، متأملا وراء حافة البشنت ، يفزع البومة ،
البومة التى مرقت فمست الصدغ بطوله .
عند المنحنى الأنضج
فرسمت بهدوء فى سمع
الميت الجديد — على ورقة مزدوجة
مفتوحة — رسمت المخطط الفائق للوصف » .

وهذه القصيدة فى حاجة إلى تفسير مسهب : فـ « الغرفة السرية » هى الهرم ؛ و « حيوان الحداد » هو الماعز أو الثيران ؛ و « الطير المروّع الذى يخترق أفقياً مجال النظر » يمكن أن يكون الحجل أو التدرج ؛ و « القدماء الذين من جنس الأنين » هم الأجداد فى العصور الأولى ؛ و «السيبلات» هن العرافات المنبئة عن المصير؛ و «الأنبياء» لعله يقصد بهم أنبياء « العهد القديم » فى الكتاب المقدس .

و « الأنين » يقتاد الميت الفتى فى ملكوت الأنين . وكلاهما يتجول فيه بغير عائق . إنه يدله على أعمدة المعابد . ورلكه يفكر هنا خصوصاً فى معابد الكرنك وطيبة وسائر المعابد المصرية التى زارها فى الصعيد . لأن ملكوت الأنين له صورته على الأرض ، ومصر هى التى تقدم أدق صورة

عنها . ذلك أن ملكوت الموتى يولد من ملكوت الأحياء ؛ وريلكه يؤكد دائماً هذا النفوذ المتبادل بين الموت والحياة . فكل مايوجد فى الواحد يوجد فى الآخر ، لكن على نحو مخالف .

وأتى الليل ، وهنا يصف ريلكه ما شاهده تماماً فى زيارته الليلية لأبى الهول ، ولهذا يتذكر على الفور هذه الزيارة ، ويجد فى ملكوت الأنين نفس المناظر التى رآها من قبل فى مصر لدى زيارته لأبى الهول والأهرام ، القمر بدر . وها هو ذا التمثال الجنازى الذى يسهر على كل شىء ، أخو أبى الهول العظيم القائم فى وادى النيل ، « إن أبا الهول المصرى هو التمثال القائم هناك موضوعياً ؛ أما فى ملكوت الأنين فيعنى مضمون شعور الميت وضميره » .

(راجع Romano Guardini Rainer Maria Riekes Deutung des Daseins, s. 400

وأبو الهول المصرى هو الوجه الذى تنظر به إلينا الغرفة السرية ، أعنى الهرم . وهذا تشبيه رائع جداً : إن أبا الهول هو وجه الهرم ، وأبو الهول توج رأسه بالتاج المصرى المزدوج : تاج مصر العليا ومصر السفلى : وهو البشنت .

والأنين ورفيقه ينظران هذا الرأس المتوج الذى وضع بجلاله وجه البشر على ميزان النجوم ، وضعه إلى الأبد ، أعنى أن الإنسان قد أصبح إلى الأبد كفءاً لسكان السموات ، بيد أن الميت الفتى — وعبء الموت لا يزال يبهظ كاهله — يشعر بالدوار أمام أبى الهول فى ملكوت الأنين ، بينما الأنين يقدر على النظر وعلى الفهم ، ولما ينظر خلف حافه البشنت ، يثير الفزع فى البومة . وهذه البومة هى بعينها التى رآها ريلكه تطير خلف بروز الخوذة التى على رأس أبى الهول وتمس مساً رفيقاً وجه أبى الهول ، رفيقاً ولكن

مسموع فى هدوء الليل ، لكن بومة العالم الآخر ترسم المخطط الفائق الوصف بطيرانها .

وهكذا نرى الشاعر قد نقل إلى العالم الآخر نفس الصور ونفس التجارب التى شاهدها فى رحلته إلى مصر .

٦

لكن الشاعر بدأ يشعر بالحنين إلى أوروبا ، لا لأنه أحس الملل من زيارة مصر ، بل لأنه يود أن يعود إلى الحياة المتوحدة فى باريس ، لأن زيارته لمصر ، كما صرح بذلك فى رسالته إلى ناشره بتاريخ فبراير سنة ١٩١١ ، كانت مصدر إثراء روحى له لا يستطيع وصفه ، وقد خلقت له واجبات جديدة . بيد أنه يتحدث فى الرسالة نفسها وفى غيرها (رسالته إلى لوسالوميه Lou Salome من رسائله إليها ، ص ٢٥٠ ؛ زيورخ سنة ١٩٥٢) عن « المتاعب والمضايقات » و « الظروف غير المواتية » التى مر بها فى مصر — دون أن يحدد لنا ماهيتها .

وكل ما نعرفه عنها هو أنه مرض فى القاهرة ثلاثة أسابيع فى فبراير سنة ١٩١١ ، مما اضطره إلى الانفصال عن رفقائه فى الرحلة . وفى ٢٤/٢ ذهب إلى حلوان ونزل فى فندق « الحياة » (الذى تحول بعد ذلك إلى مصحة للأمراض الصدرية) وكان يديره كنوبس Knoops وزوجته وهما أصدقاء زوجة رلكه ؛ فوجدا لديهما ترحيباً بالغاً .

بأى مرض أصيب فى القاهرة ؟ إنه لم يحدد شيئاً . ألعله مرض عاطفى ، أعنى حنيناً روحياً عظيماً مصحوباً بهبوط جسمانى ؟ ربما ، إذ يخيل إلينا أن

هذا العالم الجديد الذى اكتشفه رلكه فى مصر قد أبهظ روحه ، حتى لم يعد فى استطاعته بعد أن يتحمل كل هذه الأمور الجديدة . وإنه لكثير جداً أن تستطيع النفس تمثل عالم جديد غنيٍّ مثل هذا فى أيام قلائل . من هذا مرض رلكه . جسمياً وروحياً .

وفى الخامس والعشرين من شهر مارس سنة ١٩١١ ترك القاهرة متجهاً إلى الإسكندرية حيث أبحر منها على إحدى بواخر اللويد النمسوى ميمماً شطر فينيسيا ، فبلغها فى ٢٩ مارس سنة ١٩١١ ومنها سافر إلى قصر دوينو ليجد صديقته الأميرة مارى فون تورن وتاكسيس Marie von Thurn Und Taxis . ودامت الرحلة فى البحر أربعة أيام ، استطاع خلالها أن يلقى من بعيد نظرة إلى البلوبونيز والجزر اليونانية الجميلة .

— ٧ —

وهكذا انتهت رحلة شاعرنا فى مصر ، لكن لم ينته بانتهائها اهتمامه بمصر . بل على العكس تماماً ، لقد بدأت الرحلة تفعل أفاعيلها ببطء وقوة وعمق فى روحه ، وأثمرت ثماراً شاهدنا من قبل أمثلة عليها .

وهناك صورة أخرى رائعة التقطها رلكه أثناء رحلته على النيل عند الكرنك والأقصر لما أن عبر النيل على مركب شراعى ، وهى صورة مثّل بها حال الشاعر فى هذا العالم . ففى الصفحات التى خصصها عن الشاعر بعنوان « عن الشاعر » ، وكتبها سنة ١٩١٢ ، أى بعد سنة من رحلته إلى مصر ، يصف لنا رحلته على النيل فى مركب يجدّف فيه ستة عشر شاباً صعيدياً ، انتظموا على أربعة مقاعد ، وبذلوا كل جهدهم فى تحريك المجاديف . وعلى ظهر الباخرة عند الرأس وقف رجل فى عكس اتجاه المركب وأنشأ يغنى :

« وكان يغنى لجاءة وفى فترات غير منتظمة ، لا عندما كان يغلبهم الجهد ، بل بالعكس كثيراً ما كان يغنى وهم فى أحسن حال ، لكن الأمر جرى على وفاق ولست أدرى إلى أى مدى تأثر بالموجودين فى المركب ، لقد كان كل شىء وراءه ، ولم ينظر خلفه إلا نادراً ولغير غرض . . إن انطلاقة مركبنا ، وشدة ما كان يقاومها قد توازنتا فى نفسه ، لكن بين الحين والحين احتشد فيض منها فانطلق يغنى . . وبينما كان الذين معه يتوقون إلى أقرب شىء ويمسكون به ، كان صوته على اتصال بما هو بعيد جداً لجذبنا إلى هناك ».وختم رلكه وصفه قائلا: « ليت شعرى ماذا جرى ! لكنى رأيت فجأة فى هذه الظاهرة موقف الشاعر ، ومكانته ، وتأثيره داخل العصر ؛ إن من الممكن أن ننازعه كل مكانة ، إلا تلك ، فهناك يجب التسليم بها له » .

فرلكه إذن يشبه موقف الشاعر فى العالم بموقف ذلك المغنى المصرى على المركب الذى يسير فى النيل : إنه يغنى ضد تيار العالم ، يغنى وحده ، على فترات غير منتظمة ، دون أن يحفل بجمهور الناس الذين قد يصغون إليه أحياناً والذين يوجههم إلى شىء بعيد لا يحفل به الجمهور حتى يجذبه الشاعر إلى هذا الشىء البعيد . ويمكن أن ننازع الشاعر فى كل مكانة ، إلا هذه ، فلندعها له .

* * *

ويفكر رلكه فى العودة لزيارة مصر . فقد اقترحت عليه أميرة تورن وتاكسيس أن يقضيا شتاء سنة ١٩١٣ ـ سنة ١٩١٤ فى مصر فى ذهبية على النيل وسألته رأيه. لكن رلكه لم يجرؤ على اتخاذ قرار ، قائلا للأميرة : « لقد نضبت قواى كلها ، ولا أشعر بالقدرة على القيام بمغامرة كبيرة ـ لقد قمت بالكثير من المغامرات ، لكنى لم أستفد منها غير القليل ، ولم تترك كل

منها غير مرارة الشعور بأنى فقدت مزايا كثيرة » . (الأميرة مارى فون تورن وتاكيس : « ذكريات عن رلكه » ، ص ٧٣ . منشن — برلين سنة ١٩٣٣) .

لكن الأميرة نفسها لم تحقق مشروعها هذا ، ولم تر الشاعر فى خلال ذلك الشتاء .

بيد أن رلكه ظل مسحوراً بجمال الآثار المصرية وجلالها . وها هو ذا يتحدث إلى الأميرة عن عزمه على دراسة الآثار المصرية واللغات الشرقية فى السوربون بباريس ، لكن يلوح أيضاً أنه تخلى عن هذا المشروع . إنه قبل رحلته إلى تونس قد بدأ يلم بقليل من اللغة العربية . أما اهتمامه بالآثار المصرية فبرز بخاصة أثناء مقامه فى برلين ، إذ نظم فى صيف أو خريف سنة ١٩١٣ قصيدة عن رأس أمينوفيس الرابع (أخناتون) الموجودة فى متحف برلين (فى قصائد ١٩٠٦ — ١٩٢٦ ، ص ٥٣٩) ، كما ذكر هو ذلك فى رسالة إلى لوسالوميه بتاريخ أول أغسطس سنة ١٩١٣ ، وكان الرأس قد اكتشفته حديثاً بعثة الآثار الألمانية فى مصر . وفى الرسالة نفسها يذكر أنه تحادث طويلا مع الأستاذ اشتيندورف Steindorf عالم الآثار المصرية الألمانى فى ليبتسج ، وعن إمكان مصاحبته فى حملة تنقيب عن الآثار فى النوبة . بيد أن رلكه لم يحقق أبداً هذا الحلم : حلم الاشتراك فى حملة تنقيب عن الآثار المصرية. كذلك نجد فى بعض القصائد الصغيرة تأثرات بمصر خصوصاً فى قصيدة بعنوان « لابد من الموت لأننا نعرفه » تبعاً لمثل قاله بتاح حوتب (قصائد ١٩٠٦ — ١٩٢٦ ، ص ٤٩)

وإذن فرلكه ظل يهتم بمصر . ويتأثر بروائعها وحكمتها ، مصر العهد الفرعونى .

وكانت آخر علاقة ذكرته بمصر صلته بسيدة مصرية رائعة الجمال، هى السيدة نعمت علوى بك ، ولها معه قصة بديعة رواها ادمون جالو Ea. Jaloux فى كتابه الذى خصصه لها ، ولا محل لإطالة الكلام هنا بشأنها . وكانت هذه آخر صلة نسائية لرلكه . ويؤكد بعضهم أن المرض الذى مات به رلكه فى مستشفى ڤال مون Val - Mont بسويسرة فى ٢٩ من ديسمبر سنة ١٩٢٦ يرجع إلى وخزة شوكة وردة اقتطفها رلكه من حديقة قصر «ميزو» وهو يودعها لما أن زارته هناك .

إنها إذن وردة . اقتطفت من أجل وردة ، وردة مصرية حية ، هى التى حملته إلى حيث يرقد الآن ، فى رارون تحت رمز الوردة :

«أيتها الوردة ، أيها التناقض الخالص ، لذتك
ألا تكونى رقاداً لأحد
تحت هذه الجفون الكثيرة !»

الخبز والخمر

لهيلدرلن

هيلدرلن Hölderlin ، الشاعر الرومانتيكى المتوفى سنة ١٨٤٣ ، هو اليوم أوفر الشعراء الألمان حظاً من العناية به والاحتفال لقصائده ، خصوصاً بعد أن اكتشف فيه هيدجر Heidegger كبير الفلاسفة الوجوديين ، معانى عميقة وأسراراً فنية ممتازة جعلته ينظر إليه على أنه « جوهر الشعر » .

وأروع قصائد هيلدرلن قصيدة طويلة له بعنوان « الخبز والخمر » Brot und Wein ، أنشأها سنة ١٨٠١ فى فترة عاصفة غنية بالقصائد الغنائية ، وأهداها إلى أستاذه فلهلم هينزه Wilhelm Heinse الذى كان شديد الإعجاب برجل عصر النهضة والمثل الإنسانى اليونانى ، أعنى أنه كان يعبد الجمال والحياة ويقدّس المُثل اليونانية .

والقصيدة مؤلفة من تسع مقطّعات Strophen ، وكل مقطّعة تتألف من ثمانية عشر بيتاً . ومن الذين عنوا بشرحها إميل بتسولد Emile petzold فقسمها إلى ثلاثة أقسام ، أطلق عليها العنوانات التالية : الحماسة ؛ الحياة اليونانية ؛ حياتنا .

والقصيدة تبدأ باستلهام الليل ، والليل عند الرومنتيك رمز حافل بالمعانى ، ولهذا طالما مجّدوه ، وبخاصة نوفالس فى قصائده المشهورة : « الليالى » (راجع ترجمتنا لها فى « الموت والعبقرية ») ثم هيلدرلن . فالليل رمز الموت : موت الجسد وموت الروح .

إن ضجيج النهار فى سبيله إلى الزوال ، ومعه تزاحم الحياة ، وبدت أحاسيس الليل تدبُّ فيها الحياة : من حنين بين العشاق وشوق عارمٍ إلى الأصدقاء الغائبين،وذكرى الصبا ببراءته الناعمة القصيّة . وصلصلت نواقيس المساء ، وعلا صوت حارس الليل ، وكم لحارس الليل من أسرار ، لايزال القوم يعرفونها اليوم فى أسبانيا ، أسبانيا الحالمة الرومانتيكية المليئة بالانفعالات الحية أبداً ، والينابيع الثرّة تغنى على عطور الأزهار . وها هو ذا القمر قد أقبل على استحياء ، والليل ملأ السماء غير حافل بالنجوم ولا بالهموم ، وعلى الأجبال حزن وبهاء .

وفى المقطّعة الثانية يكشف هيلدرلن عن المعنى العميق لليل فى حياة الروح . ما أروع تأثير الليل فينا ! لكنه مغلّف بالأسرار ، فلايستطيع الكشف عنها أحد، لهذا يميل الناس إلى تفضيل النهار ذى الأنوار. أما النظرة النافذة فتهوى الظلام والظلال . ثم الليل ، أليس هو وقت النعاس ؟ ومن منا لا يهوى النعاس ! بوركت أيها الليل بما تمنح من نعم : فأنت واهب النوم والنسيان والشكر المقدس !

وها هو المثل الإنسانى الأعلى يبدو فى المقطعة الثالثة . هنا تلتئم الروح والحساسة ، وهنا ترتفع الصرخة إلى اكتشاف الدنيا لنجد فيها خيراتنا ، أيًا ما كان بعدُ المكان . وسواء دقت الساعة منتصف النهار أو منتصف الليل ، فإن نداء المصير يدعونا أن نلبى داعى المثل الأعلى فى الحياة ، المصير المفرد الذى يحققه كلٌ مناوحده بما لديه من قوى،وحسْبه أن يفرغ فيه كل وسعه . ياله من سرور عارم إذن ، سرور من يلبى نداء الحياة الفريدة التى قدرها له المصير !

لكن إلى أين يقودنا نداء هيلدرلن ؟

إلى أرض هلاّس الخالدة ، إلى جبل البرناس مهبط وحى الشعراء ، إلى دلف التى تجللت جبالها بالثلوج ، إلى الأولمب موطن الآلهة جميعاً ، إلى حيث يصعد قرع الأمواج تحت الصنوبر وبين داليات الكروم .

إلى هنا يدعونا إله المستقبل .

* * *

ومن هنا ، أى من المقطّعة الرابعة ، يقودنا الشاعر إلى كعبة أحلامه الشعرية ، إلى بلاد اليونان ، للوطن المختار لكل الآلهة . لكن أين العروش والمعابد ، وأين كؤوس التسنيم (النكتار) والأناشيد التى سكرت منها الآلهة ! وأين الوحى الصادق والتنزيل الرهيب !

واحسرتاه ! لقد نامت دلف ، دلف ذات الوحى والنبوءات ، وخرس صوتها الهادر .

ثم أين البرق ، وأين العواصف التى تنقض من السماء لتملأ البشر بالهناء والسعادة ؟

إيه أيها الأثير ! إن صدى الزمان يردد من بعيد صوتك الحى القوى الذى كان يزلزل الأرضين !

* * *

ولكن عالم الألوهية قد تطور إلى ثلاث شعب . وهذا ماترويه المقطّعة الخامسة .

فى الأولى تسود النظرة الحسية التصويرية مقرونة برهبة : فالإنسان

خائف ، ونصف الإله هو أيضاً بغير أسماء يطلقها على الذين يعبدونه .

ثم : تتلوها نظرة حافلة بأساطير الآلهة ، فيها تؤثر نظرات الشعب فى دنيا الوجدان الدينى . ويشعر الإنسان بنزوع حار إلى الأفعال البطولية ، دون أن يحتفل أحد بالتمييز بين ماهو مقدس وما هو مدنَّس .

وأخيراً يتم الشعور الملىء بالآلهة فيأتون إلينا بأنفسهم . ويزول شيئاً فشيئاً التصوُّر الحسى ، ويحل محله تصور عقلى ويتعود الناس على رؤية الآلهة ، فتنكشف لهم الآلهة ويبحث المفكرون فيهم فلسفياً .

واعجباً للإنسان ! إنه عاجز عن إدراك الخير طالما كان الإله يسهر عليه ويمده بنعمه . حتى إذا ماتألم ، أدرك الخير وانبثقت منه الكلمات كالأزهار .

* * *

وها هو ذا يسبح بحمد الآلهة ، ويفعل كل ما يرضيهم ، فيقيم المعابد لعبادتهم والمدن لتمجيدهم . فترتفع الأبنية ، وتتبدّى القوى والجمال .

لكن أين طيبة وأين آثينا ؟ إن ساحات أولمبيا مهجورة ، لا سباق فيها ولا مصارعة . وأين الأكاليل تزين سفن كورنث ؟ وما بال الصمت خيم على المسارح المقدسة ، ومضى سرور الرقصات الشعائرية ؟ وأين علامة الألوهية فى حياه الناس ؟ أما من إله يضرب جباه المختارين ؟

نعم قد جاء فى صورة الناسوت ليضع حداً للعيد الإلهى !

* * *

لكن ما أشقانا نحن فى هذا العصر ! لقدجئنا متأخرين ، متأخرين جداً أما الآلهة فيحيون هناك ، بعيداً جداً عنا فى الأعالى ، فى عالم آخر . هم

يؤثرون فينا ، لكن يبدو أنهم لايهتمون كثيراً بشؤوننا . هل عاد الإنسان يحتمل إلهام الإله ؟ لحظة سريعة ثم يمضى حالماً يفكر فى الآلهة .

والليل والأحزان تأتى له بالقوة التى بها تنشأ الأبطال . لكن هل ثمـــة جدوى ؟

الأفضل عندى أن ينقضى العمر فى النعاس ، بدلا من هذا الانتظار الممل الطويل دون صاحب ولا رفيق .

وفى هذا الزمان التعس ، ماالفائدة فى وجود الشعراء !

لكن الشعراء برغم ذلك هم بمثابة كهنة باخوس ، حجّاج فى الليل المقدس يتنقلون من ديار إلى ديار .

ذلك أن عهد اليونان ومُثُلِها قد ولّى : لقد كان عهداً امتاز باتحاد الطبيعة والألوهية وحلول الواقع فى المثال ؛ والحياة المثلى كانت مزيجاً من الألوهية والطبيعة ، والواقع والمثال .

* * *

لكن لما غادرتنا الآلهة حاملة معها السعادة ، وأشاح الإله الأب بوجهه عن البشر فامتلأت الأرض بالحداد ، تبدّى ملك طيب ليعلن نهاية النهار . ثم ترك لنا بعض النعم علامة على مروره ورجاء فى عودته ، النعم التى نستطيع الاستمتاع بها استمتاعاً إنسانياً ، لأن الاستمتاع الالهى كان فوق طاقتنا : وهذه النعم اثنتان : الخبز الذى يخرج من الأرض المجللة بالنور الخصب ، والخمر الذى ولد من إله الرعد . والخبز والخمر كلاهما تذكير بالخالدين الذين كانوا هنا ، وسيعودون . وهاهم الشعراء أولاء يتغنون بإله الخمر القديم ويرفعون إليه الأناشيد .

* * *

نعم إن إله الخمر يذكرنا بماضينا العريق حينما كنا ، نحن أبناء الأرض ، ننعم بصحبة الآلهة . إنه يأتينا ، فى لحظات السرور والآمال والانفعالات العالية ببصيص وقبس من نور الآلهة ، مما يولد فينا الشعور بأننا من نسل الإله ، وقليلا قليلا تتحقق هذه المعجزة فى الانسان .

وهكذا فإن الخبز والخمر نعمتان من السماء ، ورمزان للشكر والرجاء .

وها نحن أولاء نقدم ترجمة لهذه القصيدة ، ترجمة بالشعر الحر .

الخبز والخمر

— ١ —

حَولى الهدوء على المدينة
والدرب وضاء السكون
وضجيج عَرْبات تجللها المشاعل
والناس أرضاها النهار فيممت صوب المنازل
تستريح
والرأس يحسب باتزان ما أصاب من المكاسب والخسائر
والسوق فارقها النشاط وكل زهر أو ثمر
ومن الحدائق رنت الأوتار بالنغم البعيد
ياليت شعرى من يكون ؟
أهو الحبيب ؟ أم الغريب
يتذكر الماضى وأحباب الشباب
وهناك تنبثق العيون
وفُراتُها عذب يطن على وسائد مزهرات
دقت نواقيس الغروب

والحارس الليلىُّ يحسب ماتدق ، شبيه ذاكرة الزمان
قد هبّ نسيمٌ هزّ هامات الشجر
والبدر ، ظِلُّ الأرض ، أقبل فى هدوء
والليل أشرف هادياً ومرصعاً بالأنجم
بهمومنا لا يعبأ

الليل ساحر
الليل بين الناس كافر
يعلو وينشر فى الجبال
حزناً يمازجه البهاء .

— ٢ —

ما أروع الليل ، ما أخفى مواهبهُ !
لا يعلم الناس ما يعطى وما يدع
عليه تعتمد الدنيا وما أملت — نفس !
يندُّ عن كل عقل مايدبره ،
إرادة الله ، لا يدرى بها أحد ؛
وأنت من أجل هذا ترتجى النورا !

قد تعشق العين ظل الشىء والوسنا
من دون ما حاجة للنوم والوسن
والمؤمن البَرّ من يستكشف الليلا
ويصطفيه بانشاد وإكليل
فالليل قُدّس للمجنون والمَيْت
لكنه — رغم هذا — خالد حر .

فليعطنا الليل ذو الألطاف نسيانا
فى ساعة الظلمة الظلماء والجزع
وليعطنا الشكر فى فيض من الكلم
كالحب يسهر ، والكاسات مترعة ،
وعيشةً فذة والذكر يقظانا

— ٣ —

فلماذا نغلق الصدر على هذى القلوب ؟
ولماذا نكبح الوثبة ، صبياناً أكنّا أم شيوخ؟
ومن القادر أن يحرمنا ذاك السرور ؟
إنها نار الإله ،فى الليالى والنهار
تدفع

فتعال الآن ، هيّا !
نكشف الدنيا لنبحث
عن هدانا ، أين كان ؟
وسواء كان نصفُ الليل أو نصف النهار

فقياس واحد مشترك
ولكلّ حظه المفرد وحده
نحوه يسعى ويحيا ، كلما اسطاع سبيلا
فتعال الآن ، هيا !

ولندع للساخرين
يسخروا من ذا الجنون
الذى يخلب فى الليل عقول الشعراء

فتعال الآن ، هيّا « للخليج »[1]
حيث صوت البحر يَصّاعد حتى
يبلغ « البرناس » [2]
والثلوج الغر فى « ذلف » [3] تغطى الهضبات
وهناك
عالم الأولمب أو أعلى كِثَيْرُنْ [4]
حيث تصاعد من تحت الصنوبر
والدوالى
ضجة من « اسمنوسَ »[5] نهر « طيبه »
أرض « قدْموس » الجليلة
من هناك
جاءنا الرب الجديد
إنه يدعو لنذهب
لهناك .

— ٤ —

إيه يونانُ ، بلادَ الشعراء .

---

(١) أى خليج كورنثوس .

(٢) جبل البرناسوس Parnasse وهو جبل مقدس لأبولون وديونيسوس وربات الشعر (الموسا) . ويطلق بوجه عام على سلسلة الجبال التى تمر بدوريس وفرقيس وبوجه أخص على القمة العليا فيها .

(٣) دلف Delphes وكان اليونانيون ينظرون إلى هذه المدينة على أنها مركز الأرض المعمورة كلها ، وكان فيها معبد عظيم ينزل فيه وحى مشهور .

كثيرون Kithairon جبال بين بيوثيا وأتيكا وميغارا فى بلاد اليونان .

(٤) اسمنوس Ismenos: نهر فى بوثيتيا يمر فى طيبة ؛ وطيبة مدينة يونانية قديمة ، يقال إن الذى أنشأها هو قدموس الفينيقى .

وطن الأرباب ، حقٌ ما عرفنا فى الشباب ؟
أنت قصر باذخ
أرضه البحر ، مناضده الجبال
لم تُقدَّس أبداً إلا لهاتيك العبادة .
لكن ! أين راحت :
العروشُ والمعابدُ والكؤوسُ
والأناشيدُ التى تسكر منها الآلهة ؟
أين صوت الوحى جباراً ومحكم ؟
رقدت « دلف » وولى صوتها الفخم الرهيب ،
أين لمعُ البرق خطّاف البصر ؟
أين قصف الريح ، والغيث يغشّى العين بالنعمة من أعلى السماء ؟
يا أبانا يا « أثير » !
ردد الصيحة آلافاً وألفاً
كلُّ ثغر ولسانْ .
مالفرد أن يعيش
وحدهُ هذى الحياة
هذه القسمة بالنشوة تحفل
وإلى كل غريب تتسرب .
ويزيد القول قوة — بعد أن أغفى ونام .
يا أبانا ياجليل !
إن صوت الدهر يبعث
من بعيد .

باسمك الجبار ، موروثاً من الآباء ، خلاقاً ، إلينا
هكذا تأتى إلينا الآلهة
زائرين
فيهز النور من عمق الظلال
كل العالمين

— ٥ —

بقدومهم لايشعرون
إلا الطفولة وحدها تجرى إليهم واثبة
بينا يخاف النور أبناء البشر
بل ليس يدرك إسمهم نصف الإله
منهم تفيض شجاعة وسرور
والقلب يُملأ بهجة تطغى عليه
وأكفهم تندى بخلق مستمر
هم يبذلون ويسرفون
حتى المحرَّم بين أيديهم حلال
والخالدونْ يتسامحون ، وبعدها
بالحق ، بالوحى المنزَّل يصدعون
يتعود الإنسان أنوار النعيم
مُسبُحات وجه الحق تكشفها البصائر
بعد الحجاب ، وإن تَبدَّت فى الخليقة
فى قلبهم حُرٌ السرور
هم وحدهم نالوا الأمانى
وكذا ابن آدم : لايرى
ما الخير ؟

بينا الإله بنفسه
تحبوه ألوان النعم
لابد يألم أوَّلاً
يدعوه بعدُ حبيبه
وهناك تنبثق الكلم
مثل الزهور الناضرات

— ٦ —

هذا أوان عبادة الأرباب
ولمجدهم يهوى الحقائق كلَّها :
لا ينبغى أن يبصر الأضواء إلا مَنْ يريغ رضا الإله
والعاجزون محلاًّ ونعن « الأثير »
وليبلغوا مجداً أمام الرب سارعت الشعوب
وتزاحمت بين الصفوف تريد تشييد المعابد والمدائن
وعلى الشواطىء يرفعون لوا المهابة والجمال
ويحى على هذى المدائن أين غابت؟
«طيبا» [1] ، « أثينا » صوَّحت أزهارها الغر المفاتن
« أولمبيا » [2] أقوت حلائبها المعدة للسباق
وسفائن «الكورنث» [3] قد فقدت أكاليل الزهور
ومسارح الأرباب جلَّلها السكون
ومضى سرور الرقص فى حفل الطقوس

(١) طيبا : مدينة يونانية ، يقال إن الذى أنشأها هو : قدموس الفينيق
(٢) أولمبيا : حرم لا يسكنه غير الكهنة ، وميدان للألعاب .
(٣) كورنثوس : مدينة من أكبر المدن التجارية على مضيق كورنثوس . وكانت السفن المحملة بالبضائع من الشرق تصل إليها مكللة بأكاليل الأزهار .

لاآية تبدو على حر الجبين
والرب لم يبعث بمبعوث أمين
بل جاء يحمل صورة الإنسان
وأتى يعزِّى
وانقضى عيدُ الإله

— ٧ —

ويلى علينا ياصديق !
جئنا هنا متأخرين
وهناك فى أعلى تعيش الآلهة
هم يفعلون بلا انقطاع
لايحفلون بنا ولا يتساءلون
هذا الإناء الهش هل يحوى الإله ؟ !
والمرء لايقوى على جود الإله
إلا قليلا ثم يمضى العمر فى حلم بجوده
ومن الضلالة والنعاس
يأتى المدد
ومن الشقاوة والظلام
يأتى الأَيدُ
ومن البطون القاسيات
تأتى البطولة
تأتى كفاء الخالدين وفى الرعود
وأنا أفضل ذا النعاس على انفراد وانتظار

من غير أصحاب ، فلا أدرى أقول وأفعل
ماذا يفيد الشعر فى الزمن الحقير ؟
لكأنما الشعراءُ كهانٌ لباخوس العظيم
يتنقلون من البلاد إلى البلاد خلال ليل أقدس

— ٨ —

صعدوا إلى أعلى السماء .
من منذ عهدٍ قد يلوح لنا بعيدا
حملوا النعيم
وأشاح رب الناس عنهم وجهه
وعلا الحِداد على البسيطة
وبأَخرة جاء المواسى للجميع
روح رقيق .
جاء المبشِّر بانتهاء الكون كالحُلم المريع
ومضى وخلّف بعده
نعماً لننعم مثلما كنا نعمنا كأناس
أما النعيم الآخرُ
فلقد تجاوز طاقة الإنسان
من نحن حتى نستطيع بلوغه!
مهما يكن فينا من الأفكار
الخبز من ثمر التراب يجوده النور العظيم
والخمر هيأ سرّه ربُّ الرعود
وكلاهما ذِكر ورمز الخالدين
الخالدون مضوا وخلّونا هنا ، وغداً إلينا عائدون

وبرب ذا الخمر القديم
يترنم الشعراء دوماً منشدين .

— ٩ —

صدقوا النشيد ، ففى النبيذ
الليل يُقْرن بالنهار ؛
وهو المنظم للكواكب فى المسير
دوماً سعيد ،

مثل الصنوبر فى اخضرار ،
أو غصن غار
هو تاجه المألوف فى كل احتفال ؛

وهو الذى يبقى ويعطى الناس إشعاع الحقيقة
بينا تخلَّى عنهم الأرباب
لكننا فى الحق أبناء الإله .
ونبوءة الماضى بنا تتحقق
هذى ثمار « الهسبريدس » (١)

والمعجزات تحققت
فليعتقدها من يشاهد

لاشىء يفعل : كلنا من غيرقلب
وكأننا كالظل ، إن لم يأتنا هذا « الأثير »
فنقر نحن بأنه مثل الأب

---

(١) الهسبريدس: هن أربع بنات لأطلس ، كن يرعين شجرة التفاح العجيبة التى كانت تحمل تفاحاً ذهبياً. وقد استطاع هرقل البطل أن يظفر منها بثلاث تفاحات .

بينا وليد الله ، ذا السورى ، إلى الأعماق ينزل
والعاقلون يرونه فتضىء بَسْمه
تنشق من نفس سجينه
ويعود للعين الـكليلة نورها
فى الأرض « طيطان »[٢] ينام ويحلم
حتى « كربير »[٣] الحقود
يحسو ويمضى فى النعاس

(٢) الطيطان : فى الأساطير اليونانية كانوا اثنى عشر وهم أبناء السماء والأرض . وقد قام نزاع بينهم وبين أبناء الزمان (خرونوس) واستطاع هؤلاء أن يحبسوا الطيطان فى أعماق الجحيم (طرطاروس) وأشهر الطيطان : بروميثوس .
(٣) كربير Kerberos : كلب يحرس وصيد الجحيم .

مرثية مصارع الثيران . . .

لفدريكو غرسيه لوركا

هذه المرثية هي قمة فن فدريكو غرسيه لوركا ، نشرها في سنة ١٩٣٥ ، ورثى بها صديقه مصارع الثيران البارع اغنسيو سانشث مخياس Ignaeio Sanchez Mejias الذى سقط في حلبة المصارعة في صيف سنة ١٩٣٤ ، وكان صديقا لأهل الأدب ، وفي الوقت نفسه مشاركا فيه إذ كتب بضع مسرحيات ولهذا رثاه أيضاً صديقه الآخر الشاعر العظيم رفائيل البرتي Rafael Alberti بقصيدة رائعة عنوانها : « أراك أو لاأراك »

وقد سبق لى أن أبديت رأيي في مصارعة الثيران في كتابي « الحور والنور » وقلت إني لاأرى فيها فنا ولا نبالة ولا شجاعة إلىالحد الذى يزعمه لها أنصارها ، وما أكثرهم في العالم ، وبخاصة في أسبانيا. لكن الأمر الذى لا جدال فيه هو أن مصارعةالثيران وجدان أصيلفي الطبع القومى الأسباني وأنها في مغزاها الأعمق تعبير صادق عن المشاعر الدفينة في هذا الشعب : القسوة،النظرة الأسيانه ، عرامة الشهوة والإحساس ، وجدان الدم واللحم. ولهذا أحاطوها بمراسم لا تختلف في دقتها والاحتفال لها عن المراسم الدينية والطقوس المقدسة .

وغرسيه لوركا ، هذا الأسباني الأصيل ، هو الآخر من أشد الأسبان حماسة لهذا اللون من الفروسية أو البطولة ، حتى قال في حديثله ذاتمرة :

« لعل عيد الثيران أعظم ثروة شعرية وحيوية عند أسبانيا ، ثروة من المؤسف أن الكتاب والفنانين أهملوها إهمالا لا يصدقه العقل،وما ذلك إلا نتيجة تربية زائفة لقناها ، وكان أبناء جيلى من ضحاياها فلم نفد من هذه

الثروة ، بل رفضناها . وإنى اعتقد أن مصارعة الثيران هى أشد الأعياد تهذيباً فى العالم كله اليوم . إنها الدرامة الخالصة التى يذرف فيها الأسبانى أصدق عبراته وخير أهوائه . و حلبة مصارعة الثيران هى المكان الوحيد الذى يذهب إليه الإنسان وهو واثق من رؤية الموت محاطا بأبهى ألوان الجمال . وليت شعرى ماذا سيؤول إليه أمر الربيع الأسبانى والدم الأسبانى ولغتنا الأسبانية لو توقفت أبواق مصارعة الثيران الدرامية عن الرنين ؟! »

وفى بحث آخر كتبه بعنوان : « نظرية العفريت » يقول عن مصارعة الثيران إن لها طقوساومراسم تجعلها بمثابة دراما كما فى مراسم القداس : يعبد الله ويضحى بالاضاحى من أجله : « ففى عيد الثيران يبلغ الجنّى أشد نبراته استثارة للوجدان ، لأنه يجب عليه من ناحية أن يصارع للموت ، الذى يمكن أن يقضى عليه ، ومن ناحية أخرى أن يصارع الهندسة والوزن الايقاعى الذى هو دعامة أساسية فى هذا العيد . ان للثور فلكه الذى يدور فيه ، وللمصارع فلكه ، وبين هذين الفلكين نقطة الخطر التى فيها تقع قمة هذه اللعبة الرهيبة . »

ومهما يكن من إعجاب لوركا بمصارعة الثيران ، فإن الذى يهمنا هو هذه القصيدة التى رثى بها صديقه للمصارع الشهيد .

قسم لوركا المرثية إلى أربعة أقسام :

١ — الجرح والموت ، ٢ — الدم المراق ، ٣ — جسم حاضر ، ٤ — النفس الغائبة .

والقسم الأول ، الجرح والموت ، بمثابة مدخل إلى القصيدة كلها ، وفيه تتوالى صور تمثل بسردها مصرع اغنسيو ، وقد اتخذ لوركا فى عرضها أسلوبا خاصا هو مجرد ذكر للشهد العينى عن طريق إشارات متناثرة فردية بمجموعها تؤلف صورة مصرعه ، وفى ذكر تفاصيلها العينية حزن بالغ :

« الفرش الابيض » (الكفن الموقت) ، «سلة الكلس» ، «فراص القطن » المصبوغة بدمه المتدفق ، « الاكسيد والبلور والنيكل » ، « القرن » الذى بات وحده ، « نواقيس الزرنيخ » ، «نعشه » المشدود على نقالة ذات عجلات « الغنغرينة » وهى تقترب منه لتملأ جراحه بالسم المميت — كل هذه الكلمات توحى فى الحال بموكب حزين للموت وهو يصارع هذا البطل الصريع ، أثناء لحظاته الأخيرة . فعلى الرغم من أنها تعبر عن أداوت مادية ، فإن هذا الجانب المادى يزول ليحل محله الجو الاسيان الذى يريد الشاعر أن يخلقه فى نفوسنا لنشاركه فى هذا المأتم الدامى .

وفى هذا القسم تتردد هذه الجملة الرهيبة : «فى المساء ، الخامسة !» وهى الساعة التى صرع فيها البطل الشهيد . وإنها لتذكرنا بالترديدة الرهيبة التى فى قصيدة « الغراب » لادجار الن بو E, A, Poe الشاعر الأمريكى الغريب ، ونعنى بها « كلا، ابدا » never more وتعلو نبرة الحزن إلى القمة حين يقول الشاعر إنه لم يكن ثم سوى موت وموت ، فى المساء، الخامسة» او إن هذا القسم كله كأنه قطعة موسيقية ، بالغة الحزن من نوع « أحزان » شوبان .

وأجمل الاقسام كلها هو من غير شك القسم الثانى : فهنا سمة فى الايقاع وجلال فى الصور الشعرية ، وتدفق فى حركة المشاهد ، يشابه تماما تدفق دم اغنسيو على رمل الساحة بغزارة وحرارة . ذلك إنه يصف هنا صراع إغنسيو مع الموت بعد أن طعنه الثور بقرنيه طعنة مميتة . حاول صعود الدرج ولكن تدفق الدم استنزف قواه . كما يصف فضائله ومناقبه : ياله من بطل فى الحلبة ! — ياله من جبل فى الجبل ! — لقد كان رقيقا مع السنابل صليبا مع مهماز الفرس ، رقيقا مع انداء الفجر ، بهى الطلعة وضاء الجبين زاهى الثياب فى الأعياد والمواسم ، جبارا عتيا فى ظلمات الليل الرهيبة . وها نحن أولاء نقدم ترجمة بالشعر الحر لهذه الرائعة الكبرى فى الشعر العالمى كله .

مرثيـة إغناسيو سانشث مخياس

١ — الجرح والموت

فى المساء ، الخامسة !
دقت الساعة ضبط الخامسة .
وأتى الطفل بفرش أبيض
فى المساء ، الخامسة .
سلة الـكلس أعدوها له
فى المساء ، الخامسة .
لم يكن ثم سوى موت وموت
فى المساء ، الخامسة .
أذرت الريح فراصا من قطن
فى المساء ، الخامسة .
نشر الأكسيد بلورا ونيكل
فى المساء ، الخامسة .

* * *

نازع الورقاء نِغْـرٌ واشتجر
فى المساء ، الخامسة .
ساقه والقرن باتت وحدها
فى المساء ، الخامسة .
بدأ الزنبور فى طن رتيب
فى المساء ، الخامسة .

و نواقيس من الزرنيح يعلوها الضباب
فى المساء ، الخامسة .
وجموع الصمت فى شتى الزوايا
فى المساء ، الخامسة .
وحده ، الثور رفيعٌ قلبُهُ .
فى المساء ، الخامسة .
ثم لما عَرَقُ الثلج اقترب
فى المساء ، الخامسة .
وعلا الساحة يود وانتشر
فى المساء ، الخامسة .
وضع الموت بيوضا فى الجراح
فى المساء ، الخامسة .
فى المسا ، بالضبط عند الخامسة .

* * *

نعشه شُدَّ على جارى العَجَل
فى المساء ، الخامسة .
أعظما يسمع أو شدوا لناى
فى المساء ، الخامسة .
وخوار الثور فى جبهته
فى المساء ، الخامسة .
لوّن الغرفة صِبْغُ الحشرجة
فى المساء ، الخامسة .
من بعيد قاربته الغنغرينة
فى المساء ، الخامسة .

وعلى العانة أبواق الزنابق
فى المساء، الخامسة :

والتهاب الجرح كالشمس سعير
فى المساء، الخامسة .
وجموع الناس أذرت بالنوافذ

فى المساء، الخامسة ؟
آه ما أقسى مساء الخامسة !

إى ! لقد كانت تمام الخامسة !
فى جميع الساع فى ظل المساء !

* * *

٢ — الدم المراق

لست أبغى أن أراه

ايه أقبل يا قمر .
لست أبغى أن أرى

دم إغنسيو على الرمل يراق .
لست أبغى أن أراه !
سطع البدر الوضىء
فرس الغيم الوديع
ساحة غبراء يعلوها النعاس
شجر الصفصاف من حول الحواجز
لست أبغى أن أراه !

إن ذِكْرِى فى احتراق .
أنبىء الياسم ذا اللون اليَقَق !
لست أبغى أن أراه !
بَقَرة الدنيا القديمة
باللسان المبتئس
تلعق المهراق من غالى الدماء ،
ثم ثيران « جسندو[١] »
ميتات كالحجارة
مثل قرنين وأعياها المسير .
لا !
لست أبغى أن أراه !
صعد اغنسيو على أدراجها
حاملا للموت فى كتفيه
باحثا عن فجر يومه ،
بيد أن الحلم لم يطلع عليه ؛
باحثا عن طيف وجهه
لم يجد غير دمائه
لا تقل لى أن أراه
لست أبغى أن أرى الدفقة تهبط
دفقةً تنشر نورا فى المدارج

(١) « ثيران جسندو » تماثيل من عهد التاريخ اكتشفت فى قرية جسندو بمقاطعة أبلة فى أسبانيا .

ثم تهوى فى الجموع الصادية
من يناديني لأنظر ؟
لا تقل لى أن أراه !
حينما أبصر قرن الثور

ـ لم يغلق جفونه
بيد أن الأمهات

قد رفعن الأرؤسا
ثم من بين القطيع

كان همس مستسر
نحو ثيران السماء

سائقات للضباب الشاحب
لم يكن فى أشبيليّه

من أمير يشبهه
لا ولا سيف كسيفه

لا ولا قلب كقلبه
مثل نهر من أسود

كان بأسه

مثل نحت مرمرى
كان حلمه

مسحة من عهد روما الأندلس
فوق رأسه

بسمة كالناردين
فيه مِلْحٌ وذكاء
ياله من بَطَلٍ فى الحَلَبه !
ياله من جَبَلِيٍّ فى الجبل !
كم رقيقاً كان عند السنبل !
كم صليباً كان عند المهمز !
كم رفيقاً كان عند الأندية !
كم بهياً كان بين الموسم !
كم رهيباً كان فى أقصى الظلم !

* * *

إنه يرقد رقد الأبدية
ها هو العشب وألوان الطحالب
تفتح الرأس بمأمون الأصابع
دمه الغالى يغنى ويروح
منشداً بين المراعى والبطاح
زاحفاً فوق القرون المفزعة
دون روح نائساً بين الضباب
صادماً آلاف أقدام شعبيه
كاللسان المستطيل المظلم
محدثاً مستنقعاً من حشرجه
قرب « وادينا الكبير »
فى السماء الصحو ذات الأنجم

— ايه سور اسبانيا يا أبيضُ !
إيه ثور الألم الكابى السواد
دم إغنسيو الشديد المحكم !
أيها البلبل ، يشدو فى عروقه !
لا !

لست أبغى أن أراه !
أى كأس يحتويه !
أى طير يحتسيه !
أى سمَّانى ضياءٍ بَرِّده !
أىّ شدوٍ ، أى سوسن !
أى بلور يغطى باللجين !
لا !
لست أبغى أن أراه !

* * *

٣ — جسم حاضر

إنما الصخرة كالجبهة بالأحلام تزفر
دون ماء منحن ، كلا ولا سرو تجمد
إنما الصخرة كالعاتق يعلوه الزمان
مع أشجار دموع وشريط ونجوم
كم رأيت المطر الأغبر يجرى للمياه
رافعاً زنديه مثقوبين من ريش السهام
دون أن يدفعه الصخر الذى
فك أشلاء وما أبدى دماء
يتلقى الصخر بذرا وغيوم
يتلقى هيكل القُبَّر والذئب البهيم
يتلقى دون أن يعطى أصواتاً وبلورا ونارا
إنما يعطى مكانا ومكانا ومكانا دون سور
ها هو اغنسيو على الصخر ممدد
انتهى ! ماذا ؟ تأمل فى جبينه
غطه الموت بكبريت شحوب
وحباه رأس «منتور[1]» بهيم
انتهى ! والطل يغدو بين فيه
والهوا ، المجنون ، يعوى بين صدره
والهوى المبتل من دمع الثلوج
يتدفا فى ذرى مرعى القطيع
ما يقولون ؟ وصمت النتن يرقد

(١) منتور : وحش اسطورى نصفه إنسان ونصفه ثور ؛ وقد قتله تسيوس .

نحن فى صحبة جسم حاضر يذوى ويهلك
صورة صافية ذات بلابل
ونراها الآن تعروها الثقوب
ليت شعرى من يَرُضُ الآن أكفان المُسجّى ؟
لا وحاشا ، ليس صدقا ما يقال !
ليس من ينشد ، أو يبكى بركنه
أو بمهماز يُزَجِّى أو بثعبان يخاف
ها هنا لا أبتغى غير عيون مستديرة
لأرى ذا الجسم معدوم الرقاد
ها هنا أبغى رجالا صوتهم مثل الرعود
يكبحون الخيل والموج الشديد
ولهم هيكل عظم ذو رنين
بفم كالشمس والحصباء يشدون الغناء
ها هنا أبغى أراهم ، قِبَل الصخر العتيد
قِبْل هذا الجسم مقطوع الزمام
أبتغى أن يطلعونى ، أين مغدى
البطل الموثوق بالموت الرهيب
أبتغى أن ينبئونى بشكاة كالنهر
ذى ضباب ، إىْ وشطئان عميقة
يحمل اغنسيو ويمضى
دون أن تسمع للثيران زفره
إيه فليمض لساحات البدور المستديرة
إنما الأقمار كالثيران لكن مستكينه .

إيه فليمض بليل دون انشاد السمك
فى متاهات الدخان المتخثر
لست أبغى أن يغطى الوجه منديل ـ
ليسى الموت مألوفا لديه .
هيه اغنسيو ! ولا تأسف على دافى الخوار .
نم ، وطر ، واهدأ ! فان البحر أيضاً قد يموت ·

* * *

٤ — النفس الغائبة

ليس يدرى الثور والتين طباعك
لا ولا الخيل ولا النمل بدارك
ليس يدرى الطفل والليل خصالك
فلقد مت وما تمت رجعه
ليس يدريك من الصخر ظهاره
لا ولا الكاس الذى فيه تحلل
ليس يدريك ولا الذكرى الصموت
فلقد مت وما ثمت رجعه
وغداً يأتى خريف بحلازن
عنب بالغيم ، حشد من جبال
بيد أن الناس لن يرجوا لقاءك
فلقد مت وما ثمت رجعه
إى لقد مت وما ثمت رجعه

مثل موتى الأرض طرا
مثل موتى قد نسيناهم ـ
ـ بأكداس الـكلاب النافقات .
ليس يدريك أحَـدْ ، لـكننى أشدو غناءك
أتغنى بمحياك ولطفك
بنضوج العلم ، بالشهوة للموت ولذات فمه
بابتهاج باسل فيه شجن
وستمضى أعصر ، إن قدّرا ،
قبل أن يولد فى الأندلس
بَطَـلٌ مثلك ، وضّاح ، غنىٌّ بالمخاطر .
إننى أرثيك بالزفرة لا بالـكلم ـ
إننى أذكر بالزيتون أنساماً حزينة .

سانت جون برس

الفائز بجائزة نوبل

ظاهرةٌ خليقة بالإكبار أن يكون الفائزون بجائزة نوبل فى الأدب فى السنوات الخمس الأخيرة كلهم شعراء ، فإنها تدل على أن العصر الحاضر لا يزال يعترف بأن الشعر أنبل الأنواع الأدبية وأصدقها دلالة على المعنى الأعمق فى روح الإنسان ، وأنه ليس عصراً تيعساً يمكن أن يدفع شاعراً كهيلدرلن أن يقول صارخاً : « فى هذا العصر التعس ما الفائدة فى الشعراء ؟ . »
فلنحمد الله على أن هذا العصر ليس تعساً ، لأنه لا يزال يرى للشعراء فائدة ، بل أعلى فائدة .

والشاعر الفائز بها هذا العام شاعر مقِلٌ من ناحية ، متحرر فى أوزانه وقوافيه من ناحية أخرى ، يمزج الشعر بالنثر والنثر بالشعر ، حتى ليخيل على القارىء ماذا يقرأ : شعر هو أم نثر ، لأنه لا يكاد يعرف القوالب التقليدية لنظم الشعر ، ولا نظام الأبيات والقوافى ، ولا يميزه من النثر إلا الإيقاع المستمر فى فواصله ، دون التزام لأى بحر من فقرة أو فاصلة إلى أخرى . أما القافية فلم يعرفها أبداً ، حتى فيما نعته بالأغانى . ولكن أبرز ما يميز هذا الشعر هو الصور ، فقد برع فى ابتكارها براعة هائلة تكفى وحدها كى ترشحه لمكان الصدارة فى الشعر العالمى المعاصر .

وشعره إنسانى، إنسانى جداً ، يستلهم مختلف البيئات : من البيئة البدائية التى ولد فيها إلى البيئة الصناعية الموغلة فى الصناعة الفنية والمدنية ؛ وتشيع فيه روح الفطرة الزنجية ، وعطر الشرق الذى قضى فيه ردحاً من شبابه ،

ودخان المصانع فى المدن الكبرى التى يسيطر عليها شيطان المال والإنتاج الصناعى الجبار .

وإحساسه بالغ الدقة والرقة واللطافة والأناقة : الدقة فى التفاصيل ، والرقة فى المشاعر ، واللطافة فى معانى الخيال المبتكر ، والأناقة فى صياغة العبارة واختيار الألفاظ .

وفى شعره موضوعية قلما نجدها فى أى شاعر آخر، أعنى أنه لا يتحدث أبداً عن نفسه فى شعره ، وهى ظاهرة غريبة من سمات الشعر الجديد ، قصد إليها الشاعر قصداً حتى يصفى الشعر من كل عَرَض ذاتى ، ابتغاء تحقيق ماسماه الأب برعون Abbó Brémond باسم « الشعر الخالص » أو « الشعر المحض » Poésie pure ولا يعدله فى هذا الاتجاه بين شعراء هذا القرن غير رلكه Rilke وبول ڤلرى Paul Valéy . وهى ظاهرة خليقة أيضاً بأن يتأملها ويفيد منها الشعراء العرب المعاصرون ، خصوصاً وعمود الشعر العربى قد وضع على الذاتية بحيث لاتكاد تجد شعراً خالصاً أو محضاً فى تاريخ الشعر العربى كله إلاّ نادراً. فعلى الذين يبتغون التجديد من شعرائنا اليوم أن يتجهوا هذا الاتجاه

* * *

ولد مارى رينيه، ألكسى سان ليجيه Marie René, Aiexis Saint - Léger (أو الكسى ليجيه ، اختصاراً) Léger ، وهو الذى نشر شعره باسم مستعار هو سانت جون پرس Saint - John Perse فى ٣١ مارس سنة ١٨٨٧ بجزيرة جوادلوب Guadeloupe إحدى جزر الأنتيل فى أمريكا الوسطى ، وقد اكتشفها كرستوفر كولمبس سنة ١٤٩٣ ، لأب ينحدر من أسرة كثر فيها

المشتغلون بالمحاماة ، فاشتغل هو أيضاً محامياً ، وهى أسرة استقرت فى الجزيرة منذ نهاية القرن السابع عشر بعد أن كانت تقطن إقليم البورجونى فى فرنسا ؛ ولأم تنحدر من أسرة زراع وضباط بحريين ، قدمت هى الأخرى من البورجونى ونورماندى بفرنسا واستقرت فى جزر الأنتيل ، فولدت أمه فى جزيرة جوادلوب كذلك .

وكان لأسرته جُزَيْرة صغيرة عند مدخل ميناء بوانت آبيتر Pointe - à - Pitre

فى جزيرة جوادلوب ، تدعى جُزَيْرة فىّ أو Saint - Léger - Feuilles فأمضى فيها الطفل ألكسى سنوات الطفولة كما أمضى شطراً منها فى مزارع أسرته لأمه ، وهى مزارع قصب وبُنّ غنية . وتولت تنشئته حاضنات زنجيات أصلهن من الكونغو وغينيا والسنغال ، واختلط بشتيت الأجناس من زنوج أصلهم إفريقي ، وصُفْر أصلهم من الصين وأنام واليابان ،وهنود من ساحل ملبار ، وبيض من الأرمن وللمهاجرين السوريين ، وحمر من بقايا الهنود الحمر فى منطقة البحر الكاريبى ، خصوصاً من جزيرة سان دومنجو . فكان لهذه البيئة الجامعة لأطراف العناصر والأجناس البشرية أثرها البارز فى شعره ونظراته الإنسانية الواسعة . وكم له من شعر فى الزنجيات ، ذكرى لأولئك اللواتى شملنه بعنايتهن فى الطفولة !

ثم قَدِم فرنسا سنة ١٨٩٨ للدراسة الثانوية فى ليسيه مدينة بو Pau (فى البرانس السفلى جنوب غرب فرنسا) وفيها عرف الشاعر الفرنسى الورع فرنسيس جام Francis Jammes الذى كان يسكن آنذاك فى أورتيز Onthez، فانعقدت أواصر الصداقة بينهما وجابا معاً أنحاء إقليم البيارن وبلاد البشكونش Basque ، كما عرف شاعراً وكاتباً وناقداً آخر هو فلرى لاربو Valéry Larbaud : ولما أتم دراسته الثانوية انخرط فى الجيش لمـــدة

عام ، التحق بعده بجامعة بوردو Bordeaaux لحضر محاضرات مختلفة فى كليات الحقوق والعلوم والآداب ، مشتت الدراسة لم يستقر بعد على شىء: فتارة يهتم بمحاضرات عن الفلسفة السابقة على سقراط ، خصوصاً فى فلسفة هيرقليطس ، أو بفلاسفة مدرسة الإسكندرية : أفلوطين وبرقلس وفورفوريوس ، وتارة ثانية يهتم بالقانون المدنى . ودفعه حبه للأسفار ودماء البحارة فى عروقه إلى التفكير حيناً فى الانخراط فى البحرية ، وحيناً آخر فى البحث فى الأجناس البشرية والنباتات . ولكنها مشروعات لا تكاد تظهر حتى تختفى ، إلى أن استقر به الرأى عند دراسة القانون لحصل على إجازة الليسانس فى القانون . وبعد انتهاء دراسته ارتحل إلى إسبانيا وألمانيا ، وإنجلترا حيث تعرف إلى القصصى المشهور البولندى الأصل جوزف كونراد ، فضلا عن رحلاته العديدة إلى جوادلوب . وأخيراً ألقى عصا الترحال فى باريس واستعد لامتحان القبول فى السلك الدبلوماسى بوزارة الخارجية الفرنسية فدخل المسابقة فى سنة ١٩١٤ واجتازها بنجاح : ومن ثم تدرج فى مناصب السلك الدبلوماسى فعين سكرتيراً فى السفارة الفرنسية فى بكين من سنة ١٩١٦ إلى سنة ١٩٢١ ، وانتهز هذه الفرصة العظيمة ، فجاس خلال الصين وكوريا واليابان ومنغوليا وآسيا الوسطى ، وقام برحلات طويلة وشاقة ، واقتنى فى الشمال الغربى من بكينى على سفوح الجبال معبداً تاؤياً مهجوراً ، وفيه كتب رائعته الشعرية « أنباز » Anabase بعد رحلة فى صحراء جوبى ، كما زار أرخبيل الملايو وأندونيسيا . وبهذا اكتسب خبرة واسعة بشئون الشرق الأقصى ، مما جعل وزارة الخارجية الفرنسية تعينه خبيراً سياسيا بشئون الشرق فى وفد فرنسا لدى مؤتمر واشنطن الدولى الذى انعقد فى نهاية سنة ١٩٢١ ، وكانت فرصة له تعرّف فيها إلى أرستيد بريان Briand رئيس وزراء فرنسا فى ذلك الحين ، فاختاره هذا ـ وقد لمس كفايته ـ مديراً

لمكتبه الدبلوماسي من سنة ١٩٢٥ ـ ١٩٣١ ، ثم عين في تلك الأثناء مديراً سياسياً بوزارة الخارجية سنة ١٩٢٩ وبعد ذلك سفيراً سنة ١٩٣٣ ، ومن ذلك التاريخ أصبح الأمين العام لوزارة الخارجية الفرنسية خلال تلك الفترة الدبلوماسية العصيبة بالنسبة إلى فرنسا ، فترة تولى النازية الحكم فى ألمانيا وما جره ذلك على فرنسا من ويلات ومهانات ؛ وكان هو من دعاة المبادرة إلى محاربة ألمانيا قبل أن يستفحل أمرها ؛ وظل فى هذا المنصب حتى فصل منه فى ٢٠ مايو سنة ١٩٤٠ ، فى عهد وزارة پول رينو ، فطلب إحالته إلى الاستيداع ، واعتكف فى منطقة أركاشون (بالقرب من بوردو على ساحل الأطلسى) . ولما تمت هزيمة فرنسا فى ١٤ يونيو سنة ١٩٤٠ ، ركب سفينة نقل فى ١٦ يونيو متجهة إلى انجلترا ، فوصل إلى إنجلترا ثم غادرها إلى نيويورك فبلغها فى ١٤ يوليو سنة ١٩٤٠ واستقر به المقام نهائياً فى أمريكا . وفى تلك الأثناء كان الجستابو قد فتش منزله فى باريس ، وصادر محتوياته ، ومن بينها مخطوطات سبعة مؤلفات أدبية فرغ منها . وفى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٤٠ أصدرت حكومة ڤيشى أمراً بإسقاط الجنسية الفرنسية عنه ومصادرة أملاكه وشطب إسمه من قائمة اللجيون دونير .

وفى منفاه عاش أولاً فى نيويورك ، وفى السنة التالية انتقل إلى واشنطن والتحق بوظيفه مستشار فى مكتبة الكونجرس ، وظل يمارسها خمسة أعوام . ولما انقضت الحرب العالمية الثانية فى سنة ١٩٤٥ ، ردت إليه جنسيته ووظيفته ، لكنه لم يقبل العودة إلى السلك الدبلوماسي وفضل أن يكون سفيراً على التقاعد ، واحتفظ بمسكنه فى واشنطن ، كنقطة ارتكاز له فى أسفاره الجديدة التى يقوم بها فى كندا وأمريكا الوسطى . ولم يشأ أبداً العودة إلى باريس ، كراهية منه «للباريسيات» الأدبية والدنيوية ، أعنى للحياة الأدبية واليومية فى باريس ، وما فيها من تصنع ورياء وشعارات سخيفة ؛ وبدع

زائف يقبل عليه صائدو الشهرة والألقاب الأدبية الرخيصة والمتطفلون العاجزون عن الإبداع الصادق فى الأدب والفن .

* إنتاجه :

وإنتاجه الشعرى كما قلنا قليل، قد جمع كله فى مجلد واحد من ٤٥٠ صفحة من الطبع المنفوش ، ويشمل :

١ ـ « مدائح » ـ ويتضمن :

(ا) صور لـكريسويه Images a Crusoé نشر فى « المجلة الفرنسية الجديدة » NRF فى أغسطس سنة ١٩٠٩ باسم : سان ليجيه ليجيه

(ب) « للاحتفال بطفولة » : « إنشاء فى مدح ملـكة » الخ ، نشر فى المجلة نفسها فى إبريل سنة ١٩١٠ باسم سان ليجيه ليجيه

(جـ) «مدائح» Eloges ، باسم : سان ليجيه ليجيه ، مجلد يشمل القصائد السابقة ، باريس ١٩١١ ضمن منشورات « المجلة الفرنسية الجديدة .

(د) « صداقة الأمير « Amitié du Prince باسم : سانت جون پرس نشر لأول مرة فى مجلة Commerce سنة ١٩٢٤ ، وفى مجلد سنة ١٩٢٤ فى فى باريس .

(هـ) « أغنية ولى العهد » باسم سانت جون پرس ، فى باريس سنة ١٩٢٥ .

(و) « هدهدة » — باسم سانت جون پرس ـــ نشر لأول مرة فى نيويورك فى أغسطس ١٩٤٥ فى مجلة Mesa

(ز) وجمعت القصائد السابقة كلها فى مجلد بعنوان « مدائح » Eloges وظهر فى باريس سنة ١٩٤٨ .

٢ — « أنباز » Anabase

وقد نشر منه بعض قطع فى سنة ١٩٢٢ ، وفى سنة ١٩٢٤ ، ثم فى مجلد سنة ١٩٢٤ فى باريس عند الناشر جاليمار ، والطبعة الثانية سنة ١٩٢٥ عند الناشر نفسه ، والثالثة سنة ١٩٤٧ عند الناشر نفسه .

٣ — « المنفى » ويتلوه « قصيدة إلى الغريبة » و « أمطار و « ثلوج » .

نشر لأول مرة فى نيويورك فى مجلة « الشعر » Poetru التى تصدر فى شيكاغو بأمريكا ، المجلد ٤٩ ، عدد ٦ ، فى مارس سنة ١٩٤٢ . ثم نشرته مجلة « كراسات الجنوب » Cahiers du Sud التى تصدر فى مرسيليا بفرنسا فى مايو سنة ١٩٤٢ .

ونشر فى مجلد لأول مرة سنة ١٩٤٢ فى نشرة خاصة من مجلة الجنوب » .
أما «أمطار» فنشرت لأول مرة فى نيويورك فى مجلة كراسات Hémisphères فى صيف سنة ١٩٤٣ . و « ثلوج » نشرت لأول مرة فى الأرجنتين فى مجلة « الآداب الفرنسية » Lettres Francaises التى تصدر فى بوينوس أيرس سنة ١٩٤٤

ثم جمعت كلها فى مجلد ونشرت لأول مرة فى باريس سنة ١٩٤٥ عند الناشر جاليمار ، ثم سحب المؤلف هذه الطبعة من التداول لما فيها من أغلاط مطبعية ، وأعيدت طباعتها عند الناشر نفسه سنة ١٩٤٦ .

٤ — « الرياح » — نشرت لأول مرة فى مجلد فى باريس سنة ١٩٤٦ عند الناشر جاليمار .

٥ — جمعت هذه المؤلفات الشعرية كلها في مجلد واحد بعنوان « الإنتاج الشعرى » Oeuvre Poétique عند الناشر جاليمار سنة ١٩٥٣ فى ٤٧٨ صفحة

شعره :

وأبرز طابع فى شعر سانت جون پرس ، من الناحية الفنية ، هو الصور الوفيرة المبتكرة .

ونبدأ بتقديم نماذج منها :

١ — من مجموعة « مدائح » :

« وكانت الأقمار الوردية والخضراء معلقة كثمار المانجو »

« هذه الأسماك تغدو مثل لحن فى نشيد »

« وللزنابير طيران شبيه بعضات النهار في ظهر البحر »

« والمرفأ أسلم إلى القلق ، والسماء إلى الحمية »

« إن البحر ، بين الجزر ، متورد من الترف »

« ولكن حكمة النهار اتخذت صورة دوحة جميلة »

« جالس فى ألفة مع ركبتى »

« ووجهك معرض لآية الليل ، كتفاحة مقلوبة »

« إن اسمك يرخى ظلا لشجرة سامقة ، وسأتحدث عنه مع أناس من تراب ، على الطرقات ، وسينعشون منه »

« كل طرق العالم تدغدغنا فى اليد »

٢ — من « أنباز »

« ودفوف المنفى توقظ على الحدودِ الأبديةَ التى تتثاءب على الرمال ».

« جماعات النجوم تمر على حافة العالم ، ضامة إليها كوكباً منزلياً من المطابخ »

« الأرض بجيوبها المجنحة تسافر كالشاعر فى أقواله »

« من الإسفنجة الخضراء لشجرة واحـــدة تمتص السماء عصارتها اللازوردية »

« نفسى مظلمة من عطر الفرس »

« أين ، أين نجد المحاربين الذين يحرسون الأنهار فى زفافهم ؟ »

« هل نهوى بالسياط على خيول السادة المخصيات ؟ »

« بلاد عظيمة أعف من الموت »

٣ — من « المنفى »

« على هيا كل الطيور الصغيرة تذهب طفولة هذا اليوم ، فى دثار الجزر »

« واليوم يتخثر كاللبن »

« وقلبي زاره حرف صائتٌ غريب »

« والزبد على شفاه القصيدة كأنه لبن المرجان »

« حياتنا مرسومة على شجيرات توليب الأحلام »

« إنها الأرض المتعبة من حروق الروح » .

« الأرض ، الأرض لها طعم المرأة التى جبلت امرأة » .

« والفجر الصامت فى ريشه . . . نفخ جسمه الشبيه بزهرة الداليا البيضاء » .

« والحزن أزاح عن نفسه نقاب الخادمة »

« أبدية من الجو الجميل تجثم على أغشية الصمت المغلقة »

٤ — من « الرياح »

« شجرة سامقة من لغة حافلة بالوحى والحكم »

« هذا المساء سنرقد الفصول الميتة فى أثوابها المسائية »

« أصغ إلى العاصفة تحرث فى مرمر المساء »

« لون الشتاء كلون الهجرات السماوية العتيقة »

« وسماؤك شبيهة بالحمية الشعرية »

« إنى لأسمع نمو عظام عصر للأرض جديد »

« ورجال بالصدفة يسوقون فى الأرض الجديدة عيونهم الخصبة كالأنهار » .

« وإنى لأذكر الأرض العالية التى لا اسم لها ، وقد أضاءها الفزع وخلت من كل معنى » .

الصور الشعرية

عند سانت جون پرس

الصور الشعرية هى أعلى مايرشح الشاعر للمجد ، لأن الشعر إنما يكون شعراً بها ، إلى جانب الإيقاع الموسيقي ؛ إذ بها تتحقق خاصية الشعر وهى أنه يحيل المعانى المجرّدة إلى امتثالات عينية تنفعل لهـا الحواس انفعالا لذيذاً ، ولهذا كانت العناية تتجه عند فحول الشعراء المعاصرين إلى خلق أوفر الصور الشعرية حظاً من الجمال والإبداع والتأثير الذى يهز النفس . وفى هذا يقوم جوهر الشعر الحديث ، لا فيما يتوهمه دعاته فى العالم العربى من اطراح للبحور والقوافى أو طرق لموضوعات شعبية أو استخدام للألفاظ العامية – فهذا كله لا شأن له بجوهر الشعر الحديث ، إنما هذه وسائل بمعزل عنه .

وخطأ دعاة الشعر الحديث من العرب أنهم خلطوا بين ظاهرة عرضية وهى استعمال بعض الشعراء المحدثين الأوربيين لحوادث الحياة الجارية وآلات المدنية الصناعية وما يتبع ذلك من لغة شعبية عامية — وبين جوهر شعر هؤلاء ، فحسبوا أنهم مجددون بسبب هذا الاستعمال ، لا بسبب خلق صور شعرية طريفة كل الطرافة استمدوا عناصرها فى كثير من الأحيان من واقع الحياة اليومية الجارية والآلات الصناعية .

والحق أن الذى جعل لشعرهم قيمة هو هذه الصور .

ولبيان هذا نتحدث عن عناصرها . ومن أهم هذه العناصر أو العوامل فى إيجاد الصور الشعرية : المجاز . والمجاز عندهم ، خصوصاً مايا كوفسكى Maiakovski وپاسترناك Pasternak ، عنصر موجود « فى » العالم ، وليس

نتيجة تفكير فى العالم . وعلى الشاعر أن يستخلص هذا العنصر من العالم نفسه ، لا أن يفرضه عليه أو يلفِّقه . وهذا هو المميز البارز لهذا النوع من المجاز ؛ فالمجاز معروف منذ كان الشعر ، ولكن الجديد فى نظرية المجاز عند هؤلاء ، أن المجاز فى العالم نفسه ، لا فى خيال الشاعر .

على أن الشعراء المعاصرين قد اختلفوا حياله إلى فريقين : فريق يستمد عناصر المجاز من ملابسات الحياة اليومية والمدنية الصناعية ، وفريق آخر ظل يترفع بهعن الحوادث، ويحتفظ له بسمات مترفعة ، صافية ، عناصرها الأحياء ومناظر الطبيعة .

وإلى الفريق الأول ينتسب ما يا كوفسكى وپاسترناك وبريتون ، وإلى الثانى ينتسب شاعرنا سانت چون پرس واليوت .

فإن ماياكوفسكى وپاسترناك لا يتورعان عن استخدام أعظم الظواهر ابتذالا فى تكوين صورهما الشعرية . فنجد پاسترناك مثلا يشبه « أغصان الأشجار المتعرية من أوراقها » بـ «أكمام القمصان المبتلة» ؛ ويشبه «الهواء» فيقول : « وكان الهواء أزرق كحزمة ملابس مريض يخرج من المستشفى» ؛ وقد يوغل فى الصورة إلى حد المعاظلة فيقول ماياكوفسكى :

« والمصباح الأصلع يخلع باشتهاء جوارب الشارع السوداء » .

والعناصر هنا متباعدة ، لكنها بارعة التلفيق : فأين نور المصباح (« الفانوس » الذى يضىء فى الشارع) من الجوارب ؟ وأين فكرة النور من الصلع ؟ ولكنها فى مجموعها تكون تشبيهاً رائعاً يهز النفس بغرابته ومفارقاته .

ولباسترناك مئات من هذه الصور الموغلة فى الإغراب والطرافة ـ نقدم هنا بعض أمثلة عليها :

ـ « وكان الفجر رمادياً كمشاجرة بين الأحداث ! »

ـ « والصمت يرن رنين الرعدة المغبرة لدرس القمح »

ـ « وكان الفجر رمادياً كضوضاء المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة »

« ومن بعيد كانت الغيوم ترعى فى كسل »

والملاحظ فى كل هذه المجازات والتشبيهات أنها لقطات سريعة مفاجئة يلتقطها الخيال ببراعة فائقة من مشاهدات الواقع ويعقد بينها أواصر وثيقة ومنطقية تبهر الخيال بغرابتها وما فيها من عنصر مفاجأة وامتناع ألفة . والشاعر التقطها بملكة خاصة فيه لا شأن فيها لقانون تداعى المعانى ، ولا للبحث المصطنع المتأنى وراء ارتباطات بين المعانى ؛ وكلها فى الأصل حسية شاهدها الشاعر بعيونه أو سمعها بأذنيه .

والجديد فى هذا النوع من المجاز أنه تخلص من رمزية الألوان والأشياء، تلك الرمزية التى كانت بضاعة الشعراء الرمزيين وبعض السرياليين Surréalistes فى أواخر القرن الماضى وأوئل هذا القرن . فقد كان هؤلاء يسرفون فى استخدام الألوان فى وصف الأشياء والأحداث اعتماداً على رمزية خاصة اصطنعوها لهذه الألوان ، من أمثلة قولهم : « حقد أزرق » ، « موسيقى سمراء» ، «كذب أبيض» ، « ألغاز زرقاء » ، « صرخة حمراء»، « ابتسامة صفراء » ، « ضحك أسود » .

ولهذا يقول باسترناك عن أهمية الصورة :

إن الصورة هى النتاج الطبيعى لقصر عمر الإنسان وفداحة الأمانة التى

حملها . وهذا التباين هو الذى يرغمه على النظر فى كل شى بعين النسر المحيطة ، وعلى الترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة . وهذا هو جوهر الشعر » .

ويقول مرة أخرى :

« الإنسان صامت ، والصورة هى التى تتكلم ، إذ من الواضح أن الصورة وحدها هى التى تقوى على مجاراة نبضات الطبيعة » .

ومن هنا يرى باسترناك أن المجاز ليس أداة تعطى للشاعر لتصوير العالم بل هى نفسها العالم ، وهو يقدم نفسه فى صورة شعرية .

* * *

وباقة الصور الشعرية التى قدمناها لسانت جون برس تتحلى فيها هذه الخاصية للشعر الحديث الممتاز . فقوله : « وكانت الأقمار الوردية والخضراء معلقة مثل ثمار المانجو » — هذا التشبيه بعيد ما بين طرفيه ، ولكنه يمثل لقطة خاطفة أدركها الشاعر بالمشاهدة الحسية الدقيقة البارعة ؛ بيد أنه يختلف عن صور مايا كوفسكى و باسترناك وألكسندر بلوك Alexandre Block لأنه ظل مع ذلك يترفع عن الحوادث اليومية والابتذال اليومى ، ويستمد الصورة من الطبيعة نفسها . وكذلك قوله : « كانت الأسماك تغدو مثل لحن فى نشيد » هنا الصورة منتزعة من الطبيعة ، ولكن أحد طرفيها إنسانى ، وهو اللحن فى النشيد . وميزة هذه الصور وغيرها فى شعره أنها أقرب إلى الإدراك ، ولهذا تمس النفس مسا رقيقا دون أن تؤثر فيها بعنف كما تفعل صور مايا كوفسكى و باسترناك . وتأثيرها أقرب — إذا استخدمنا هذا التشبيه المنتزع من الموسيقى — إلى تأثير موسيقى الحجرة ، فى حين أن تشبيهات مايا كوفسكى و باسترناك تهزنا هز سمفونيات بيتهوفن وكونشرتات باخ Bach .

خذ مثلا قوله : « جالس فى ألفة مع ركبتى » — هذه صورة منزلية أليفة بسيطة تحدث فى النفس دغدغة سارة ، قصيرة النفس ؛ على حين أن ما أوردناه من تشبيهات باسترناك ومايا كوفسكى يهز هزا طويل الأمد عالى النبرة .

ولهذا نستطيع أن نقول عن صور سانت جون پرس الشعرية ، إن طابعها المميز هو «الألفة » l'intimité لكنها ألفة تتسم بالطرافة ، أو ألفة ممتنعة كالسهل الممتنع فى الأسلوب النثرى تماماً . وإلا فأى شاعر قبله تحدث عن « الأبدية التى تتثاءب على الرمال» ، أو عن « البحر الوردى من الشهوة » أو عن « البلاد الفسيحة الأعف من الموت » ، أو « النهار الذى يتخثر كاللبن» أو « قلبى الذى زاره حرف صائت غريب » ؟

وإذن فالبساطة والألفة فى هذه الصور لا تقدح أبداً فى طرافتها وعلوها بل تزيد من قيمتها ، وإن كنا لا نستطيع أن نقول إنها أجمل أو أوقع من تلك الصور المتسمة بالغرابة والمفاجأة مما شاهدنا عند پاسترناك ومايا كوفسكى. إنما هو الاتجاه العام عند كل منهم هو الذى سبب هذا التمييز والتباين . فسانت جون پرس شاعر الكون وظواهره الديناميكية من « رياح » و « غيوم » و « ثلوج » ، ومن هنا كانت دار صناعته مؤلفة من هذه العناصر الكونية ؛ أما پاسترناك ومايا كوفسكى فعالمهما هو الإنسان المنتج الصناعى الحديث ، بآلاته وعماله الكادحين . صحيح أن پاسترناك قال قصائد فى « الرياح » و « الخريف » و « الشتاء » و « الثلوج الأولى » — لكن شتان ما بين تعبيراته وصوره فيها ، وبين تشبيهات سانت جون پرس وإحساساته !

ولو حللنا طبيعة الصورة الشعرية عند سانت جون پرس لوجدناها فى الربط بين فكرتين من طبيعة مختلفة : « الأبدية » و « التثاؤب » ؛ « غدوّ الأسماك » و « اللحن فى النشيد » ؛ « ثمار المانجو المعلقة » و «الأقمار الوردية والخضراء » . . . الخ .

والربط هنا بين فكرتين أو معنيين أكثر منه بين مدركين حسيين — وهذا هو ما يميزه من شعر پاسترناك .

* الديناميكية الشعرية :

وإلى جانب امتياز شعر سانت چون پرس بالصور الكثيرة الأليفة الطريفة ، نراه يمتاز بالديناميكية الشعرية ، أعنى أنه يميل إلى وصف الحركة والتغير والاضطراب والصيرورة الدائمة . وهذا أظهر ما يكون فى مجموعته الشعرية بعنوان : « الرياح » Vents ، وتعد بمثابة ملحمة كونية تغنى فيها الشاعر بالعناصر المضطربة المتحركة فى الطبيعة ، وتتألف من قرابة ألف وخمسمائة بيت . والرياح رمز على ما يتحرك ويدور ، ويصفر ويثور ، ويعلو ويهبط ، ويحطم ويبنى ، ويميت ويحيى ، ويعقم ويخصب . وبالجملة ، الرياح هى الحياة نفسها بحركتها ودورانها ، وسكونها وغليانها ، وخصوبتها وعقمها ، وخولتها وذبولها .

فى النشيد الأول يبدو العالم كله والرياح تسوده :

« كانت الرياح العظمى تهب على جميع أنحاء العالم . . . وتمس عالم الأشياء كلها » .

والرياح علامة على الاضطراب فى العالم العلوى ، الاضطراب الذى عنه ينشأ النظام ، أعنى « الكون » (« الكوسموس » Kosmos فى اليونانية معناه فى الأصل : النظام) . والرياح جبارة وعاتية ، قاسية ، متوحشة ؛ ولكنها فى خلال هذا كله تهدىء العناصر ، إنها عامل من عوامل التحات ، إنها صانعة للأرض التى سيحيا فيها الإنسان ؛ إنها تهب فتنفصل الحجر عن الجبل والورقة عن الشجر ، والقصيدة الجيدة من القصيدة السقيمة :

« الرياح :

كانت قوى هائلة تنمو فى كل فج فى هذا العالم ، مصدرها أعلى من قصائدنا .

بين أسوأ اضطرابات الروح ، كانت الرياح تنشىء أسلوباً للعظمة جديداً تتسامى فيه أفعالنا المقبلة . .

وكانت تبث الأفكار الجديدة فى صوف الأعاصير الأسود … وترقد أصنام الآلهة على وجوهها . وتطلق الينبوع تحت أشواك الملوك وبلاطهم … وكانت تتخذ عصب الأحجار ومعارك اللهيب … وتتعلق بأذيال الراعى والشاعر … حتى إذا ما مازت الأعمال الحية من الميتة ، والأحسن من الخسيس كانت تنعشنا بحلم من الأمانى والوعود » .

واعتناق الريح معناه بالنسبة إلى الإنسان اعتناق الحياة التى لا حد لها ، الحياة بلا وطن ولا زمن ولا نسب . « فإذا أنكر واحد منا وجه الحياة : فلنمسك بوجهه فى الرياح — رغماً عنه » . فالخضوع لسلطان الريح فيه خلاص الإنسان ، أما التخلص والهرب من سلطان الريح فلا يؤدى إلا إلى اعتناق مذهب مصطنع والتعلق بمذاهب إقليمية ، أى بأنظمة خيالية ، وبالجملة إنه زيف وبهتان . ألا فلنعتنق دين الرياح ، دين الحركة والحيوية المستمرة ، دين القلق الدائب الجولان ، دين المنفى — الاختيارى أو الإجبارى ، لا يهم — دين الفناء ، فكل موجود لفناء .

وهنا قسمه وجودية واضحة فى شعر سانت جون پرس .

والشاعر ، من هو ؟

لقد وزنته الرياح فوجدته قليل الوزن .

لكن الرياح هى القصيدة ، لأن القصيدة الحقة شبيهة بالرياح فى حركتها ودورانها واضطرابها ، وفى خلقها للصور والأشياء والأحياء ، وفى إيقاعها الهائل المتقلب . ومن هنا نتهى فى النشيد الثالث إلى تمجيد الشاعر لأنه اعتنق الرياح :

ألا فليسمعنا الشاعر صوته ، وليقد أحكامنا . إن الشاعر معنا ، على طرقات الناس فى عصره يسير مع قطار عصرنا ، ويسير مع قطار الرياح

العظمى ؛ ووظيفته بيننا هى : أن يوضح رسالتنا ، لا الشيء المكتوب بل الشيء نفسه ، فى عمائقه الحية وبتمامه .

إن الشاعر شاهد العصر .

لكن الرياح سرعان ما تستأنس ، أى تتخذ طابعاً إنسانياً ، وهذا ما يمجده النشيد الرابع . لقد عرف الإنسان أنه فان ، ولكن فى هذا الفناء نفسه عظمته ، كالرياح ، فهى متغيرة فانية باستمرار ، وفى هذا سر عظمتها . وهكذا الإنسان : فليتحالف مع الرياح ، وليحاكها فى حركتها وفعلها ، فتلك رسالته فى الوجود .

جان كوكتو

جان كوكتو وجه فريد فى الأدب المعاصر : امتاز بتعدد مواهبه . وغرابة تجديده وتعلقه بكل مايدل على التمرد وعدم الانقياد للجارى والمألوف والمسلم به بين الناس .

كان شاعراً بقدرماكان رساما ومخرجا سينمائيا ومؤلفا مسرحيا وقصصيا وحفارا ومديرا مسرحيا ومؤلف مرقصات(باليه) . وفى جميع هذه الميادين كان متساويا ، كفءاً لفنه ، ورائدا فيه . وكان يرى أن هذه الميادين كلها فى خدمة شيء واحد هو الشعر ، بالمعنى العالى الملىء لهذا اللفظ . ولهذا قسمت مؤلفاته إلى ألوان من الشعر ، شعر (فقط) . وشعر القصة ، وشعر المسرح ، وشعر النقد ، وشعر السينما ، وشعر الرسم .

وعاش حياة حافلة بالتجارب العديدة التى كادت أن تدخل فى عداد الأسطورة ، فنسجت حول حياته الخاصة والعامة أساطير متفاوتة القدر من الصحة الواقعية ، خصوصاً فى الفترة ما بين الحربين .

ولد جان كوكتو فى ضاحية ميزون لافيت فى الخامس من شهر يوليو سنة ١٨٨٩ من أسرة ميسورة تنتسب إلى الطبقة الوسطى ، منها الصيارفة وقادة الأساطيل ، وتعنى بالموسيقى والفنون بعامة . وتوفى والده جورج كوكتو وهوفى سن العاشرة فالتحق بليسيه كوندورسيه فى باريس حيث انتقلت أمه من ضاحية ميزون لافيت Maisons - Laffitte .

ولكن الفتى لم يكن مكبا على الدراسة ، بل كان مشتتا أميل إلى اللهو والنزهات شأن أبناء البورجوازية الثرية فى مطلع هذا القرن . لكنه فى هذه السن المبكرة كان يغشى المسارح والملاهى . فشاهد مستنجت Mistinguett الراقصة المشهورة، وتردد على مسرح الكوميدى فرانسيز ومسرح ساره برنار

فأعجب بساره ودى ماكس ، كما أعجب هذان بهذا الفتى المبكر النضوج . ذلك أن دى ماكس نظم حفلة فى مسرح « فمينا » لقراءة أشعار هذا الشاعر الشاب الذى لم يكن قد جاوز السادسة عشرة ؛ فألقاها نفر من أشهر الفنانين فى باريس ، وبين عشية وضحاها صار كوكتو مشهوراً فى كل باريس. وصار يمشى بصحبة كبار الفنانين فى ذلك العصر ، وتعرف إلى مشاهير الأدباء فى العاصمة الفرنسية : كاتول مندس الشاعر الرقيق ، وادمون روستان ساحر المسرح الفرنسى آنذاك ، ولوسيان دوديه ، وجول لومتر الناقد المرهف ، والشاعرة أنه دى نوئاى ، والقصصى الكبير مارسل بروست مؤلف « سعيا وراء الزمان الضائع » . كما انعقدت أواصر الصداقة بينه وبين شباب الادباء آنذاك : ألان فورنيه ، وشارل بيجى ، وفرنسوا مورياك .

ولعبت الشهرة المفاجئة برأس الفتى فانتقل ليسكن فى قصر بيرون الذى كان يقيم فيه الشاعر الألمانى العظيم رلكه ؛ والذى يروى كوكتو عنه أن مصباحه الساهر فى جنح الليل هو الذى نبهه إلى أن الشهرة المبكرة لن تجديه نفعا ، وإن الشاعر الفنان الحق هو الساهر على فنه ، الحريص على العمل المتواصل من أجل تجويده . لكنه نشر على كل حال ثلاث مجموعات شعرية : الأولى بعنوان « مصباح علاء الدين » والثانية « الأمير العابث » والثالثة بعنوان « رقص سوفقليس » . وواضح من هذه العنوانات ما فى صاحبها من تصنع ورغبة فى التظاهر بالتجديد .

غير أنه سرعان ما أفاق من بريق الشهرة المبكرة الزائف ؛ والذى عاون عليه مقال كتبه أندريه جيد وهنرى جيون فى « المجلة الفرنسية الجديدة » NRF امتدحا فيه الشاعر الناشىء ، لكنهما مزاجا المدح بالنقد البارع المستتر مما فتح عيون كوكتو .

وفتح عيونه أكثر فأكثر ما وجهه إليه أصدقاؤه الفنانون من نصائح

وملاحظات ، فقد قال لهسرج دي دياجيليف (١٨٧٢ — ١٩٢٩) مدير البالية الروسى الذى سحر باريس بروائع مرقصاته فى ذلك العهد : « أدهشنى ! » ثم حدث آنذاك — فى سنة ١٩١٣ — أن عرضت قصة « تتويج الربيع » بموسيقى ايجور استرافنسكى فأثارت عاصفة من الغضب لما امتلأت به موسيقاها من نشاز كثير ، لأنها أقيمت على نظرية تعدد الانغام أى تجاور نغمات كثيرة تتداخل فيها عناصر غريبة ؛ وبهذا تتسع الانسجامات وتتساقط عليها المقاصد اللحنية . أفاق اذن كوكتو وراح يفكر فيما يجب أن يفعله حتى يستطيع أن يلبى نداء رسالة الفن الصادق الذى سمعه منذ نعومة أظفاره . فقرر أن يقطع مابينه وبين ماسارفيه والتزم به حتى الآن . فاعتكف فى المنزل الذى ولد فيه فى ضاحية ميزون لافيت (إحدى ضواحى باريس) وراح يدرس ويتأمل ، متأثراً خصوصا بالموسيقار استرافنسكى الذى راح يقضى معه فترة من الوقت فى قرية ليزان Leysin (بسويسرة) . وعن هذه الخلوة فى بيته وفى صحبة المجدد الروسى انبثق كتاب « بوتوماك » .

وعن هذه الفترة يقول كوكتو فى مذاكرته : « علمتنى الفرقة الروسية (فرقة دياجيليف) أن أحتقر كل ما هزّته فى الهواء . إن هذا القوس يدعونا إلى وجوب الاحتراق حبا للميلاد من جديد ، وألعاب السيرك هذه على صلة بالقبور . وثم ظروف من الشجاعة فيها أن يكرس المرء نفسه لعبادة لاتزال متهمة بينما سائر العبادات تقدم إليك استغلالا سهلا » — أى أن التجديدات التى أتى بها استرافنسكى فى الموسيقى — على الرغم من ثورة عامة الناس عليها — ينبغى أن تكون قدوة يحتذيها كوكتو فى فنه هو ، فن الشعر والأدب . لقد اطرح كوكتو « مصباح علاء الدين » بتهاويله الرخيصة وراح يفتش عن مصباح كمصباح عمال المناجم حتى « ينفذ إلى حيث الماس والغاز » .

وكتاب « بوتوماك » مجموعة من الرسوم والأشعار والفصول النثرية ذات الحوار أحياناً ، والجمل القصار كأنها الحكم. وهو فى جوهره اعترافات الكاتب وذكرياته ، وتختلف فى طرائق صياغتها بين المخاطب والغائب ، وتتوالى فيها الظلال والأشعة . وهذا الأسلوب فى التأليف سيكون الطابع البارز لمؤلفاته التى من هذا النوع (أى فيما عدا المسرحيات والقصص) .

وسنقدم هنا نماذج من هذا الكتاب الغريب التأليف :

« ويوجين ، أول يوجين ، « رسول آل يوجين » ، فتنني . إن فيه مشابه من الحيوان الأثرم والدود والمموجة ، ومنحنى آوور ، والفلك ومكشاف دوران الأرض المزين بالطنين . لم أطلق عليه اسما ، بل قلت لنفسى هذا أحد آل يوجين ، كما يصيح الزنوج : « هذا كرستوف كولمبس » ويقولون : لقد كشفنا .

« إن آل يوجين نقلوا إلىَّ اسمهم كما أرسلوا إلىَّ صورة شبح مكافىء لكتلتهم الهلامية .

«حيث السور يلزم الفلاسفة والعلماء بالوقوف الدقيق هنالك يبدأ الشاعر .

«إن العلم لا يفيد إلا فى تحقيق اكتشافات الغريزة ـ أريد أن أدون جملتين قالها لى هنرى بوانكاريه (العالم الفرنسى الشهير) قبل وفاته بأيام قليلة . كنت آنذاك شاباً والتقيت به عند أليس . وهذه هى الجملة الأولى : « لماذا أنت خجول؟ أنا الذى ينبغى علىّ أن أكون خجولا . إن شبابك والشعر امتيازان. إن صدفة القافية تخرج أحياناً مذهباً من الظلام ، والفرحة تلتقط السر الطائر » . والجملة الثانية أجمل منها ، وهى : « نعم ، نعم إنى أحزر . إنك تود أن تعلم إلى أين وصلنا مع المجهول . إن كل يوم يقدم عجيبة فى معاملنا ، لكن المسئولية تحملنا على الصمت المهنى . إنى أرى أشياء ، أرى أشياء . .

(ثم خلع منظاره المزدوج) إن ايمان الناس بنا لا يمكن أن يتغذى إلا باليقين المجهول ! » .

وهذا الكتاب يكشف عن تحول بالغ فى حساسية كوكتو . لقد أصبح قادراً على التقاط كل الأحاسيس والتيارات، والانفعالات . كما يتجلى فيه اهتمامه بالمسرح ، وجو الاوبرا ، وما يصاحب ذلك من حيل فى تركيب الشخصيات واضاءتها وتوزيع الأدوار عليها .

ثم قامت الحرب العالمية الأولى فى سنة ١٩١٤ فرغب كوكتو فى التطوع، لكن طلبه رفض لعدم صلاحيته جسمانياً . لكنه يود أن يشارك فى هذه المغامرة الكبرى فلجأ إلى حيلة غريبة هى أن يؤلف قافلة من العربات التى تجوب الجبهات للعناية بالجرحى على نحو ما يفعل الصليب الأحمر ؛ وبفضل ابن اخت الجنرال كستلنو سمح لهذه القافلة بالعمل ، وفى أثناء رحلاتها ناحية بحر الشمال استطاع كوكتو أن يتصل بفرقة الرماة البحارة وأن ينخرط فيها ويشارك فى مغامراتها ومخاطرها . وبفضل هذه التجربة استطاع أن يكتب فيما بعد : « توما المحتال » . لكن أمره اكتشف حين أريد منحه صليب الحرب، فقبض عليه ولكنه غافل حراسه وهرب وصعد عربة الجنرال دواسل التى كان فيها رئيس أركان الحرب فركبها إلى دنكرك . لكن هذه الحادثة هى التى أنقذت حياة كوكتو، لأن جميع رفاقه فى فرقة المشاة قد ذبحوا عن بكرة أبيهم فى اليوم التالى أثناء هجوم .

وعاد كوكتو إلى باريس . وألحق مساعدا بالقسم الثانى والعشرين ، ثم انتقل منه إلى قسم الدعاية ، فبرم به ، وهنا فى هذه الفترة تعرف إلى رولان جارو الطيار البارع فى الحركات الجوية البهلوانية .

وعن هذه التجربة نشأت قصائد « رأس الرجاء الصالح » ، التى أهداها إلى الطيار رولان جارو ، والتى ظهرت سنة ١٩١٩ .

فى هذه القصائد تجديد فى الصياغة ، وفى ترتيب السطور عند الطبع ، لكن فيها ابتذالا وبرودة ، وهاك نموذجا لها :

« جزيرة
الأعالى

أسير بكلمة الأرض
على ارتفاع أربعة أميال
عند لا متناهى العمق
طيارة طفولتك
فجأة تتخلص أنت بغير خيط
وأنت جالس عليها
أنت ، أى جارو ، بيدك يد الدب ،
حينئذ
تدلنى على شىء ما
فأنحنى على حافة الهاوية
فأرى باريس على الأرض
ومدينتى متواضعة
على قدرها

مهجورة من الناس
ونهر السين فيها هزيل ذولو اليشب
وكلما شاهدته يتناقص
تزايد حبى الحزين

لأن من يبعد عما يحب
ليقضى على حبه الحزين
ووجه من يحب
يعتزل ويتجرد
ويخفى الباقى
ويزداد بذلك عذاباً
أما من يصعد
فانه إن مال
وشاهد أماكن العالم البائسة
يخفض رأسه
ويتمنى أن يعود إلى سجنه . . . »

لقد بدأ كوكتو يتخلى عن الشعر الكامل الحافل وتجاوز ما فعله أبولينير من تجديد فى قصائده التى بعنوان « كليجرام » .

ومن بين القصائد التى أوحت بها الحرب أيضاً قصيدة : « خطبة النوم الكبير » ، التى قال عنها إنها « مترجمة عن تلك اللغة الميتة ، وعن ذلك البلد الميت ، الذى فيه أصدقائى الموتى » ثم قصيدة : « وداعا لرماة البحرية » .

ويحرر كوكتو فى سنة ١٩١٦ فى صحيفة « الكلمة » التى يصدرها جورج أريب ، وينشر فيها رسوما يمهرها باسم كلبه « جم » . ويتردد على حى مونبارناس ليلتقى الشاعر أبولينير وماكس جاكوب وبول رفردى وبليز سندرار ، وكلهم من شعراء الطليعة المجددين المغربين . ويتعرف إلى الرسام الشهير بابلو بيكاسو ويكون ذلك بداية صداقة وثيقة طويلة المدى ، كان لها تأثير بالغ فى تطور كوكتو الفنى . ذلك أن ما أدهش كوكتو فى لوحات بيكاسو هو أنها تنطوى

على ثلاث مراتب تنطبع بعضها على بعض : الدقة ، والنصاعة ، والسيطرة ؛ « وفهم رسم بيكاسو هو جعل الأرقام ذوات أجساد » .

وكانت أول ثمرة لهذه الصداقة بين بيكاسو وكوكتو أن ألفا معاً مرقصة (باليه) ليقدمها دياجيليف عنوانها : «استعراض» . فنفذ بيكاسو الماكيتات واستعان بالمستقبليين الإيطاليين فى صنع شخوص المديرين ، وتخيل الصينيين والبهلوانات والبنت الأمريكية الصغيرة .

أما كوكتو فاخترع حركات الرقص (الكورجرافيا) مبتدئا من حركات واقعية معتادة مالبث أن حورها وأصلحها لتتلاءم مع الرقص .

وعرضت مرقصة « استعراض » فى مسرح الشاتليه بباريس ، فأثارت فضيحة كبرى ، إذ أفزعت المحافظين التقليديين ، وهدد الجمهور المؤلفين ، ومنذ هذا الوقت بدأت سلسلة الفضائح الفنية التى يثيرها كوكتو بتجديداته — أو « تجديفاته » فى نظر المحافظين — حتى قال : « منذ ذلك الوقت وأنا لم أعد أعرف عن نفسى غير الفضائح ، والشهرة بالفضائح ، وحظوظ وسوء حظوظ الفضائح » .

والواقع أنه بهذه المرقصة (الباليه) بدأ عصر الصراع من أجل ما يسمى باسم « الفن الحديث » فى الباليه والرسم .

وفى حلبة هذا الصراع كتب كوكتو رسالة فى النقد بعنوان : « الديك والمهرج » ، تعد من أهم الرسائل فى النقد وعلم الجمال .

جان كوكتو

الشـاعر

— ١ —

كل ما مسه إذن كوكتو شعر ، أياً كان نوعه الأدبي .

وكانت أولى مجموعاته الشعرية هي « أوبرا » (١٩٢٥ ـ ١٩٢٧) التي تعد من روائع أعماله . ولما ظهرت ـ والعنوان مأخوذ من المعنى الاشتقاقي للفظ ، أي : « أفعال » ، والشعر في معناه الاشتقاقي هو « الفعل » ـ تلقاها بعض النقاد بالتهليل الكبير لأنها في نظرهم أول كتاب في « الشعر المحض » ظهر منذ سنوات في فرنسا ، « إنها تقدم إلينا ذلك الجانب الحقيقي من المطلق الذي نحن نتحرق شوقا إليه . . . وفي تأليفها نفسه هي صعود . وقصائدها الأولى ، الحافلة بالتجارب اللامتناهية التنوع ، تهيئ النفس للقاء العظيم مع « الملاك هرتبيز » الذي يرسم مباشرة مراحل سقوط جديد لشاؤول » (أندريه فرنيو : « كوكتو بنفسه » ص ٥٣ ـ ٥٤ ، باريس سنة ١٩٦١) ، « وهي نص محير يشرد بالنفس فيه يجرب الشاعر للاستعمال الباطن ألفاظاً عينية موضوعية خالصة . » (روجيه لان : « جان كوكتو » ص ٤٩ ، باريس سنة ١٩٦٢) .

ومن أشهر قصائد هذه المجموعة قصيدة عنوانها : « الملاك هرتبيز » ـ والاسم قد وجده الشاعر على لوحة مصعد كهربي . وهذا الملاك « قوة خالصة ، ونار من السماء ، وليس مجرد ملاك حارس ، بل هو الإلهام الخاضع لنظام علوي وقد غزا نفس الشاعر فأحرقها بلهيب العبقرية » (فرنيو ، في

الموضع نفسه ص ٥٣) . وصياغة هذه القصيدة صياغة فريدة : فالكلمات تتلاحق دون أن تتداخل معانيها بوضوح ، والصفات تلتصق بالأسماء دون أن يكون من المألوف اقترانها . إنما هى رموز وإشارات لا تعطى معناها إلا بالإيحاء المتواصل .

وهذه هى القصيدة كاملةً :

(١) الملاك هرتبيز
بجناحه الحريرى المتموج
يضربنى على الدرج وينعش ذاكرتى
هذا الوغد ، وحده ، بغير حراك
معى فى العقيق اليمانى
الذى يحطم أيها الحمار
بذعتك العلوية

(٢) الملاك هرتبيز
بقسوة هائلة انقض علىّ
رحماك لا تنقض بكل هذه القوة
أيها الشاب المتوحش
يا زهرة ذات قوام فارع
لقد ألزمنى ذلك الفراش
وتلك أمور عجيبة ، إن معى ورقة الحظ ـ شاهد
فهل عندك مثلها ؟

(٣) الملاك هرتبيز يدفعنى
وأنت أيها الملك يسوع الرحمة
أنت ترفعنى وتسحبنى حتى الزاوية

القائمة لركبتيك الحادتين
أنت لذة صفو . أيها الإبهام
حل الحبل ، فانى أموت

(٤) الملاك هرتبيز والملاك سيجست Cégeste
الذى قتل فى الحرب – يا له من اسم رهيب –
يلعبان دور المفزعات
التى بحركة « لا » تخيف
كرز شجرة الـكرز السماوية
تحت باب الـكنيسة
التى ألفت إشارة « نعم »

(٥) أيها الملاك هرتبيز ، يا ملاكى الحارس
أنى أمسك بك ، وأصدمك
وأحطمك ، وأغير
محطتك وأوقاتك
احترس ، أيها الصيف ! أتحداك
ان كنت رجلا . اعترف
يا ملاكا من الاسفيداج ، ان جمالك
قد التقط بالتصوير الشمسى
فى انفجار من المغنسيوم

(٦) أيها الملاك هرتبيز ، بثوب من الماء
أيها الملاك الحبيب ، اللطف
يؤلمنى . أن ألمى فى الله شديد

إنه يعذبنى
فى نفسى الشيطان سلحفاة
حيوان كان من قبل رخيا
تعال ، اخرج من العقيق اليمانى
أيها الدخان الجاسى ، أيتها السرعة القاتلة
على نعالك الماسية تنعكس
مرآة المرضى
الجدران
الجدران
ذات آذان
والمرايا
لها عيون العاشق

(٧) أيها الملاك هرتبيز فض !
يا لب الطائرة المصنوعة من البلسان وقماش الألبستر .
حان الوقت . لا بد بعد من النزول
لنجدتى ، الرأس أولا ، خلال الزجاج الصافى
زجاج العيون ، والخلاء ، والجزيرة
التى فيها تغنى الموقد . أخرج سيفك
تعال ببطء ، أيها النجم المجنون .
ليت لى جسمك ! آه !
لو كانت لنا أوراكك
المتدثرة بالحجر .
يا أيها الحيوان الشرير

المخلوق من فضل الرحمن

(٨) الملاك هرتبيز ، ذو القدميين الشبيهتين بقدم الحيوان
بلون السماءالزرقاء ، قد جاء . إنى وحدى
عار بغير حواء ، وبغير شوارب
وبغير خريطة
نحْلُ سليمان
يتباعد ، لأنى آكل عسلى أكلا سيئاً جداً
عسلى المستخرج من السعتر المر
عسلى من إقليم الآنض Andes
فى أسفل ، يكتب البحر فى هذا الصباح
يكتب ويعيد كتابة الفعل « أحب » مائة مرة
وملائكة من القطن المندوف ، لا حياء لهم ، قذرون
على العشب يحلبون ضروع
الأبقار الجغرافية الكبيرة

(٩) أيها الملاك هرتبيز ، إنى أنتصر :
الغضب ، والرقم ١٣
يمزحان بعكس الوبر
حريرك الأبيض المتموج
وتنفخ أشرعتك
على نحو جديد كل الجدة
أيتها الدروس ، أنت لم تعجبينى أبداً
لقد تعلمت بأى ثمن

قروع نهر الواز Oise
واسم فروع الشجر
وخمائل شهر أيار
يا مربى الطيور ، إنك تضيع الفتات
أولى بك أن تروض التماثيل
إنها أصدقاء الطيور . . .
والمرمر ذو تأثير شديد

(١٠) أيها الملاك هرتبيز ، رتل : «السلام عليك يامريم ! »
قدم على السلحفاة ، والأخرى
على الجناح ، هذا تلاعب
بالريشة وقنبلة المدفع
لقد ارتكبت أغلاطا ، أنا أسلم بهذا : أعجب كلانا بالآخر
بعد الصوم . أيها الملاك هرتبيز ،
إن الأرض ـ ونصفها شمس ونصفها ظل ـ
أشبه ما تكون
بفهد الغابة . أليس كذلك ؟
إذن ، أنا واثق من هذا وآمرك
بالسكوت .
إن فى منقارك دما ، يا صديقى الشاب

(١١) الملاك هرتبيز ، فى شارع أنجو Anjou
يوم الأحد يلعب بخطوات متعثرة
على السقف ، يمرح بالحجلة

بقدم ملتوية ، يتطاير كالعقعق
أو الشحرور ، وخداه ملتهبان .
انتبه ، خاطبني بخطاب الألفة
أي هرتبيز ، أيها المخلع
أننا نراقب عن يمين
استر لآليك ، ومقصلك
ينبغي ألا تقتل أنت ،
فلو قتلت أنت كل شهر
قتلت أنا ولم تقتل أنت
ملاك أنت أو نار ؟
فات الأوان وفي خديك نيران
هوى صريعاً لجند الله بالنار

(١٢) كان موت الملاك هرتبيز
موت الملاك ، وموت هرتبيز
كان موت ملاك
موت الملاك هرتبيز
سر بَدلٍ
« آسٌ » ينقص اللعبة
جريمة يطوقها العسلوج
جفن كروم القمر
نشيد البلشون الذي يعض
لقد حل محله ملاك آخر
لم أكن أعرف بالأمس اسمه

وفى اللحظة الأخيرة عرفت أن اسمه : « سيجست » Cégeste

(١٣) أى هرتبيز ، أى بلشونى ، افتح
مخبأك غير الأمين .
ورقة عنب موضوعة على النفس الفاجرة
إنى أشتريك باسم متحف اللوفر
شاءت أمريكا أو لم تشأ

(١٤) أى هرتبيز ! لا تبعد عن نفسى بعد
إنى موافق
اعمل ما يجب أيها الجمال
ما أقبح السعادة التى ننشدها
وما أجمل الشقاء الذى حل بنا
شعر الملاك هرتبيز صولجانٌ خلٌ ثقيل
خطر على ماء اللبن
صندوق خادمة فى المحطة
فى مواجهة ذلك الحيوان الأنيق
على الخريطة المتحركة : مقبرتى
فى الجزيرة ذات الأصابع المنفرجة
إن الشتاء يدثرنا بالسبعة

(١٥) أيها الملاك هرتبيز ، إن الفراشات تصفق
بأكفها برخاوة رغم الغمام
صمامات القلب وأذيناته

زهرة الأورطى ،
والأنثراسيت إعصار الجهات الأصلية .
حبال الليل
القمر ينصت لدى الأبواب .
ليس للوردة عمر
لها المناقير والقفازات
والجرائد تذكرها
مع البهلوانات
الذين يتبادلهم الليل والنهار
بغير حب

(١٦) محضر

فى ليل . . . الرصيف . . . الملائكة :
هرتبيز ، والزفير ، والأحد ، وسيجست
بعد أن كانوا . . . صاروا من جنس الأناث
سيظهر . . . رغم الساعة . . .
لقد رأوا . . . نورا منتشراً . . . الحمار .
تظاهر . . . جناح . . . بالكمّ الحديدى . . .
على الفم . . . قسوة الإشارة
ولما اقتيدوا إلى « القسم »
رفضوا طبعا أن يعترفوا .

تلك هى قصيدة « الملاك هرتبيز » التى تبارى النقاد فى فهم ألغازها ، وتفسير غرائب صياغتها ، وستبدو ـ طبعاً ـ للقارىء العربى مجرد رصف ألفاظ غريبة لامعنى لها ، وتكاد ، أن تكون لونا من الكتابة الاوتوماتيكية ،

أى سيلا من الألفاظ الشاردة المنثالة على النفس فى غير ارتباط ولا منطق ولا ترتيب . ولا بد للمرء أن يعتاد هذا اللون من الشعر حتى يدرك مداه ومقصد أصحابه . إنه شبيه بتعزيمات الجن ، ولا عجب ، فان كوكتو يريد هنا أن يقوم بما يقوم به الساحر من طرد الشيطان ـ أو الملاك فالمعنى هنا عنده واحد ـ الذى استولى على نفسه . لقد ركبه العفريت « هرتبيز » فصنع من نفسه « كودية » لتخلص نفسه من هذا العفريت !

لكن أنصار هذا الشعر ، وإن استعملوا هذه العبارات فى وصفه : « التعزيم» و « طرد الجن» فانهم يرون أن مهمة الشاعر فى مثل هذا الموقف هى أن يخلق جوا مستسراً غريباً بهذه الألفاظ أو « التعزيمات » حتى تحاط بأسرار الغموض وظلمات القشعريرة المثيرة التى تهز كيان النفس، وذلك لأنهم يعتقدون أن هذه هى مهمة الشعر فى هذا العصر . فكما اطرح الرسم كل تصوير فوتوغرافى ، كذلك ينبغى على الشعر أن يطرح التصوير الفوتوغرافى للعواطف والأشخاص ، ولا سبيل إلى هذا إلا باصطناع لغة تنحصر مهمتها فى خلق هذا الجو الغريب الموحى ، بغض النظر عن المعنى المنطقى للعبارة .

أما الذين لا يؤمنون بدعواهم هذه فلا يرون فى مثل هذا الشعر غير مجرد هذيان . على أن كوكتو قد أحس من نفسه بهذا الاعتراض ، وأحس بأن المضى فى مثل هذا « الهذيان » ليس من طبعه ، فصاح فى قصيدة أخرى :

«إلهى ! انى لم أطبَع على الهذيان » .

ولهذا نراه ينصرف عما قليل عن هذا الاتجاه ، كما نجد ذلك فى سائر قصائد هذه المجموعة نفسها .

نعم إن القصيدة التى عنوانها « بنفسه » (سنة ١٩٢٧) لا تزال ترن فيها

أصداء هذا الاتجاه ، لكنه بدأ فيها أيضاً يتجه إلى « اليونان » بمثلها العليا في الوضوح والنصاعة ويكاد فيها أن يكفر عما اقترفه من انحراف عن الوضوح والنصاعة والمنطق .

لكنه ابتداء من سنة ١٩٣١ بقصيدة « ابحث عن ابولون » أخذ في التزام عمود الشعر ذي الوزن الطويل الفخم والمعاني الرائعة والعبارات المنطقية ، وإن كانت الأوصاف تقترن اقترانات غير مألوفة ، ولكن هذا أمر في طبع كوكتو المجدد دائما العازف عن كل مطروق وتقليدي .

— ٢ —

أخذ كوكتو ينصرف عن التجارب الشعرية الثورية التي رأينا نموذجاً لها في قصيدة « الملاك هرتبيز » ، ويعود إلى الصياغة التقليدية الحافلة الوزن الحريصة على القافية الرنانة المليئة بالمعاني ، ولكن الروح العامه لشعره الجديد استمرت هي هي ، وإلا لما كان كوكتو هو كوكتو « الولد العفريت في هذا العصر » .

وتمثل هذه المرحلة الجديدة مجموعة عنوانها «رموز» ظهرت سنة ١٩٤١ ، وخير قصائدها قصيدة رهيبة عنوانها « الحريق » نظمها سنة ١٩٣٨ وتمثل فيها الكارثة الرهيبة التي بسبيل أن تنقض على الإنسانية ونعني بها الحرب العالمية الثانية . ولهذا حفلت هذه القصيدة بالرؤى والتهاويل المروعة التي ستحدثها القوى المدمرة الشريرة التي تجمعت واحتشدت ، واستوفزت استعدادا لفتح باب الجحيم على الإنسانية كلها ، والرؤى فيها تكاد أن تكون سلسلة من تهاويل الماشي في نومه المستغرق في الكوابيس .

لقد عاش كوكتو كما ذكرنا تجربة الحرب العالمية الأولى ، لكنها كانت بالنسبة إليه آنذاك وهو فى العشرينات من عمره ، مغامرة مثيرة تستهويه شاباً طلعةً يحب المغامرات والأمور المثيرة . أما الرؤى التى يتمثلها هذه المرة ، وقد قارب على الخمسين ، فرؤى تروع ضميره وتهز أعماق كيانه اشفاقا على الإنسانية. قال :

« هنالك بدأ الحريق
شبيهاً بآلاف من الملائكة الغضاب ،
يرسلون شعورهم وقبضات أيديهم فى الهواء
صارخين بصوت كئيب : لطالما قلت هذا
« لطالما قلت هذا » ـ هكذا صاحت التواليب القاسية
متحركة غير متكافئة ورءوسها عاليه
وفى الأسفل غاص فى بالوعة قبر كل بطنٍ مفتوحةٍ
أورغنُ الأحشاء الدنس
وفى هذه العقد اللزجة الملتوية
جعلت الأقدام الشاحبة من الخوف مثل حواء
جعلت النار تمسك برجال الإطفاء جسما بجسم
وقد جاءوا على عربة حمراء تلتهمها الحمى .
ورجال الإطفاء بخوذاتهم الذهبية
وثبوا من مخادعهم العالية
هبوا من النوم وكانوا جالسين واقفين وأيديهم متقاطعة
والآن هددت غابة من شرابة الراعى الاسماء المعبودة
المرقومة على اعلاناتنا
هددت الأسماء والفنانين الأشباح

الذين يلعبون اليوم أدوار الأمس
وخنق الموت بعقد اللبلاب
القلة القليلة من الهاربين على منحدرات القش ..
والملائكة الشعب لووا أذرعهم
وصاح الصائح فيهم : تخلوا عن وجوهكم !
(لأن أكثرهم لم تعد لهم وجوه إنسانية)
لكنهم حسبوا السلالم قفصاً .
وشرابة الراعى والملائكة واللهب
كانت تؤلف شيئاً واحداً تتخلله دفقات الماء .
والليل تحت كهرمانه الأسود
كان يستمتع بكونه بطل المأساة.
وكان لا يزال فى المدينة أشجار الخريف
والصحف وحدها هى التى أضاعت أوراقها الدرامية.
وبين الفينة والفينة كان لابد أن نتوقع
انهيار العالم القديم البديع .
كان ذلك مساء حافلا بين الأمسية كلها.
المدينة ميتة ، ونافذة الليل حافلة ؛
وبالقرب من معبد « المادلين » الصامت
جلست فقيرة لا ترى وينبعث منها السعال.
والجغرافيا المروعة
حركت أعضاءها المشتتة كأنها أعضاء نائم :
وأنا أفكر فى هذه الأسفار أو تلك

هذه الأسفار التى من أجلها تلد الأمهات الأولاد ـ أليس كذلك ؟
النوم ؟ إنى أراقب لعبة الأوزة الرهيبة
التى يجب العود إليها برأس ميت .
قديما كان سحب القرعة على المطلوبين للتجنيد
يلف الورق كما يلف جناح الفريسة .
متى الكارثة الهائلة ؟ غدا ، أو بعد غد ؟
الشهيد الشاب يرقد مطبقاً كفيه
أيها الآباء المساكين ! إن الملاك يسهر ،
بأجنحته وظهر من زجاج وجبس ، على موتاكم الأعزاء » .

لقد كتب كوكتو هذه القصيدة فى سبتمبر سنة ١٩٣٨ ، أى بعد انعقاد مؤتمر ميونيخ الذى اجتمع فيه زعماء العالم آنذاك : هتلر وموسولينى وتشمبرلن ودالاديه ، لإنقاذ السلام المهدد . لكن نذر الحرب تعلن بكل يقين أن كل هدنة فهى لأجل قريب ولن تلبث الحرب أن تندلع . فرجال الإطفاء الأربعة هؤلاء لن يستطيعوا أكثر من أن يؤجلوا الاندلاع اللهيب ، لأن أخشاب النار معدة ، والنار عتيدة ، ولم يبق إلا تقريب هذه من تلك . إنهم كالملائكة الشعث الشعور لكن من الواضح أنهم غير مخلصين ، وجوههم كاذبة وعليهم أن يتخلوا عن وجوههم هذه المنافقة إن كانوا يريغون إلى السلام حقاً . لكن هيهات هيهات ! فمعظم هؤلاء ـ ولو أنصف لقال : كل هؤلاء ـ لم تعد لهم وجوه إنسانية . ثم إن الليل ـ ليل الأكاذيب والرغبة فى السيطرة والسيادة والنزعة إلى التحكم والتسلط ـ قد أصبح هو بطل المأساة . وعلى الناس أن يتوقعوا بين لحظة وأخرى انهيار العالم القديم ، العالم العذب البديع .

هنالك ستتحرك الجغرافيا ـ أى حدود الدول ـ أعضاءها لتزحف هاهنا

وهاهناك على الدول المجاورة أو البعيدة . وهنالك يدفع الشباب إلى جبهات القتال يشيعهم أمهاتهم اللواتى كأنهن لم يلدهن إلا ليذهبوا إلى مذبح الحرب الرهيبة ليذبحوا ذبحاً .

وكيف ينام للمرء جفن وهو يرى لعبة الأوزة ـ وخطوة الأوزة تمثل المشية العسكرية ـ وقد اضطر الشباب إلى الدخول فيها ورؤوسهم على كف الموت !

ثم يتابع الشاعر رؤياه فيقول :

« رفع الحريق راياته ورماحه
بينما الطفل المسكين الراقد
يسكن الصمت بسذاجة
يسكن الخلاء الذى عنده يفترق الصحاب
الأسلحة مشرعة وجها لوجه
تزبئر منها شجرة النسب التى من حديد .
وهى تمون شمعدان الدموع
التى تجرى من البحر أنهارها المالحة ،
وتصاعد حتى العيون ، حتى الأغشية المخاطية
وحتى مروحة للممثلات الساخرات
وحتى الأهداب المحملة بالصواعق واللآل
التى تصفع النظرة مثل فراشة الليل » .

ويتابع الشاعر هذه الصورة الرهيبة لما ستجره الحرب من ويلات لن ينجو منها أحد ، ولا « الممثلات الساخرات » ولا « الأهداب المحملة

بالصواعق والملال » ، أهداب الغانيات والنسوة الناعمات ثم يتساءل :

« أسائل النفس لماذا أغنى
غناء بلشون مريض يحتضر احتضاراً رائعاً .
لعل فى نفسى أملا يداعبنى
أملا فى أن ينحرف الحظ ليخدمنى .
إلى هذا الحد يذهب عجب الشاعر بنفسه
وما دامت النار فى كل مكان من الشرق إلى الغرب
تشتعل ، وتشتعل وفى الأسفل تخضب الجاسوسات
فلماذا يموت مجدى ؟
أيها الحريق ، شبك مناضليك المدهين .
الذين يقذفون بالألسنة والشعور . . .
ويشوهون على طول عقود البوابة
الاشكال قبل أن تكون على هذه الحال التى هى عليها .
إنهم عنيدون فى القتال بعضهم لبعض ،
يتطاولون ويتعانقون ،
يتلاعقون وأحيانا يتمرغ بعضهم فى بعض
ويصبحون فجأة رمادا وجذوة .
أى تشنجات ووثبات وبطون عصبية !
أى ليال كلية ڤالبورج ! أى خليط غريب !
وهم يلمعون تحت أضواء المشاعل ذات الشعور الطويلة
تحت الراية التى تصطفق أهدابها » .

ولسنا بحاجة إلى أن ننبه القارىء إلى تزاحم الصور فى هذه القصيدة الفريدة ، الصور العينية اللافتة : « شمعدان الدموع التى تجرى من البحر أنهارها المالحة » ، « الأهداب . . التى تصفع النظرة مثل فراشة الليل » ، « شجرة النسب التى هى من حديد » (شجرة الأسلحة المصنوعة من حديد والتى كأنما تمثل شجرة نسب) الخ . . وهذه الصور العينية المتوالية هى التى تميز الشعر الحديث كما أشرنا إلى هذا فى كلامنا عن الشاعر سانت چون پرس والتى بها يمكن الشعر العربى المعاصر أن يساير ركب تطور الشعر فى العالم .

ويكفينا هذا القدر من هذه القصيدة ، ولننتقل إلى قصيدة أخرى تعد أروع ما كتبه كوكتو ، وهى قصيدة « ليونه » (اسم المرأة) ، وتشتمل على ٥٩٨ بيتا من الشعر الطويل المقسم إلى ١٢٠ مقطوعة ، وقد نظمها بين سنتى ١٩٤٢ و١٩٤٤ أى أبان الاحتلال الألمانى لفرنسا . وفيها يصور مخلوقة خارقة دعاها باسم «ليونه» (مؤنث ليون) وجعلها تتجول فى باريس الراقدة تحت نير الاحتلال الألمانى ، ثم يرتفع بها إلى عالم الأفلاك حيث تتحارب الكواكب . وكما قال أندريه فرنيو (« كوكتو بنفسه ، ص ٩٨) « تبرهن ليونه على تعدد مواهب جان كوكتو الصورية ، فهو كما قال قادر على أن يتغنى بعشرين طريقة ويظل مع ذلك أمينا على دقة تعبيره » .

ولا نستطيع هنا أن نقدم ترجمة لها ، ولا لأهم فقراتها ، نظرا لطولها . لكننا نكتفى ببعض الصور الطريفة :

« زحفت ليونه حتى الفجر البالغ
لقد كانت قدماها بارعتين فى المشى على الليل
لأن ليونه كانت تمشى حتى على الليل

وكان الحلم فى ذاتى كما كانت ليون فى حلمها...
كانت تمشى على شاطئ أهداب الندى
وكانت هذه منها مغامرة مروعة
لأنه عند رصيف الميناء والنقط الأصلية
كان جنود الصبح ساهرين على الأسوار
والتماثيل التائهة على (بحر) العصور
كانت تحمل غَنَم هياكلها الخفيف
والتاريخ يرسم صلبانا على المنازل » .

وهكذا تكثر الأوصاف الغريبة والتشبيهات الطريفة التى لا تكاد تخطر على البال ، ولكنها مع ذلك خالية من المغالطة الذهنية التى تفسد الرؤية الشعرية ، بل كلها مفهومة أو قابلة للفهم الواضح ، وهذا أعلى ماينشده الشاعر: إفراط فى طرافة الصور مع وضوح الرؤية الشعرية فى وقت واحد .

ولا يسعنا فى ختام هذا الفصل عن كوكتو الشاعر إلا أن نشير إلى قصيدة أخرى ، ألفها سنة ١٩٤٥ ــ ١٩٤٦ بعنوان «الصلب» ، وتمتاز بغرابة تركيبها وكثرة الجناس بين ألفاظها ، والسجع الوافر فى داخل الأبيات نفسها ، وتجزئتها على ترتيب تتوزع فيه الجملة الواحدة على عدة سطور ، مع خلو من القافية ، لأن الإيقاع نفسه حافل بالتقفية خصوصاً بفضل الجناس الداخلى والأسجاع فى داخل الأبيات . ولا سبيل أبداً إلى إعطاء فكرة عنها بالترجمة ، لأنها لا تقبل الترجمة إلى لغة أخرى ، وكل ترجمة ستفقدها كل صنعتها .

كوكتو الناقد

ألف إذن كوكتو كتاباً صغيراً فى النقد الفنى وعلم الجمال عنوانه « الديك والمهرج » حينما ثار الجدل حول الموسيقى الجديدة التى كان رائدها أريك ساسى وجماعته الستة وهم : السيدة جرمين تيفير ، وجورج أوريك ، ولوى دوريه ؛ وأرتور هونجر ، ودريوس ، مليو وفرنسيس بولانك ، وقد اشتهر منهم خصوصاً هونجر ، ودريوس مليو ، وخلاصة موقف أريك ساسى (١٨٦٦ ـ ١٩٢٥) أنه عارض فى المبالغة فى الاعتماد على السلم الملون ، وطالب بالتبسيط فى اللحن والتوافق ودعا إلى ثنائية الأنغام وزيادة الحركة واستعمال الغرائب والإفادة من موسيقى « الجاز » . ولكن هذه الجماعة السداسية سرعان ماتفرق شملها ، وبرز من بين أعضائها موسيقيان عظيمان هما داريوس مليو (المولود سنة ١٨٩٢) ثم أرتور هونيجر (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) . وأولهما وهو مليو متعدد الآفاق واسع الابتكار ، إذ شمل تأليفه كل ميادين الموسيقى ، فقد كتب حتى الآن خمس سمفونيات وعديداً من « المتتابعات » التى اشتهرت خصوصاً فى حفلات الموسيقى ، ومن أشهرها متتابعة رقص تسمى « متتابعات البرازيل » (سنة ١٩١٩) وتقوم على أساس رقصات شعبية برازيلية ، و «المتتابعة البروفنصالية» (سنة ١٩٣٦) ، و «المتتابعة الفرنسية» (سنة ١٩٤٦) . وشكل هذه المتتابعة واضح ، والجمل الموسيقية فيها موجزة ، والألحان مستمدة من الأغانى والرقصات الشعبية . وقد برع مليو خصوصاً فى الألحان المزدوجة أى توالى لحنين فى أصناف من النغم مختلفة ، وينجم عن ذلك قسوة فى التوافق وخشونة . ـ أما هونجر فكان أكثر ثورة من مليو ، حتى تجاوز استرافنسكى . ولما ألف « الباسفيك رقم ٢٣١ » أحدث ضجة كبرى ، فقد قدم فيها أوج الموسيقى الآلية ، ومجد السرعة التى امتازت

بها آلات هذا العصر . ثم جاء فى « الملك داود » (سنة ١٩٢١) فقدم لنا مزموراً سمفونياً فى ثلاثة أجزاء ، نجح نجاحاً أرسخ من « الباسفيك رقم ٢٣١ » .

هذه الموسيقى الجديدة راح يدعو لها ويدافع عنها جان كوكتو وهو المولع بكل تجديد ثورى فى الفن ، فقدم لنا هذه « العقيدة الجمالية » تحت عنوان «الديك والمهرج» وقد صاغه على شكل جمل قصار كأنها قواعد الفن الجديد . و نبدأ فنقدم مجموعة من هذه الجمل :

* الفن هو العلم مجسدا .

* الموسيقار يفتح القفص للأرقام ، والرسام يحرر الهندسة .

* العمل الفنى ينبغى أن يرضى كل آلهات الفن التسع . وهذا ما أدعوه باسم : البرهان بالتسع .

* الرائعة الفنية دور شطرنج ينتهى بتمويت الملك .

* ينبغى على الشاب ألا يشترى قيما مؤكدة .

* اللياقة فى الجسارة هى أن يعرف الفنان إلى أى مدى يستطيع أن يذهب بعيداً جداً .

* هناك بيت ومصباح وحساء و نار وخمر وغليون خلف كل عمل فنى مهم عندنا (فى فرنسا) .

* الغريزة تتطلب الترويض بواسطة المنهج ، لكن الغريزة وحدها تساعدنا على اكتشاف منهج خاص بنا بفضله يمكننا ترويض غريزتنا .

* البلبل يغنى غناء رديئاً .

* من بين الكوميديين من هم سحرة ، وهذا يبهجنا ، لكننا لا نغفرلهم ذلك إلا إذا أنجزوا اللعبة : فأن يضع المرءأرنباً فى قبعة فيخرج منها أقفاص، هذا جيد ، لكن أن يضع المرء أرنباً فيخرج أرنب .. أيحق لهذا الساحر أن يدعى لنفسه أنه شاعر ؟

* إن الفنان يمكنه ، وهو يتحسس ، أن يفتح باباً سرياً دون أن يفهم أبداً أن هذا الباب يستر عالماً .

* لو عد إنسان أبا لمدرسة فى الفن ، لأنه هو الذى عمل على إيجادها ، ثم جاء يوماً وهز كتفيه وأنكرها ، فان هذا لايغض من شأنهذه المدرسة .

* إن الينبوع يستنكر دائما تقريباً للمجرى الذى يتخذه النهر النابع منه .

* الفنان هو الغنى حقا . إنه يسيربسيارة ، والجمهور يتبعه فىأومنيبوس. فأى عجب إذن فى كون الجمهور لا يتابع الفنان إلا عن مسافة وبعد !

* حينما يبدو أن العمل الفنى سابقعلىعصره ، فمعنىهذا ببساطةأنعصره متأخر عنه .

* الفنان لا يقفز الدرجات ، فان قفز فهذه مضيعة للوقت ، لأنه يجب عليه أن يعود فيصعدها .

* الفنان الذى يتراجع لا يخون أحداً غير نفسه .

* الانفعال الناشىء عن عمل فنى لا تكون له قيمة حقيقية إلا إذا كان غير ناشىء عن تهديد عاطفى .

* فى الفن كل قيمة يبرهن عليها هى قيمة وضيعة .

* ينبغى أن يكون الفنان إنسانا فى حياته،وفنانا بعد وفاته .

* الحقيقة عارية جداً ، ولهذا لا تثير الناس .

* التلفيق هو موت الحب والظلم . وفى الفن العدالة نوع من الظلم .

* من الشاق الإنكار ، خصوصا إنكار الأعمال النبيلة . لكن كل توكيد عميق يقتضى إنكاراً عميقا .

* بيتهوفن ممل حينما ينمى ، بعكس باخ ، لأن بيتهوفن ينمى الشكل ، أما باخ فينمى الفكرة . ولكن معظم الناس يعتقدون العكس .

بيتهوفن يقول : « هذا القلم الريشة فيه ريشة جديدة — إن فى هذا القلم الريشة ريشة جديدة — جديدة هى ريشة هذا القلم الريشة » أو : « أيتها المركيزة ، عيناك الجميلتان . . . »

أما باخ فيقول : « هذا القلم الريشة فيه ريشة جديدة لأغمسها فى الحبر وأكتب ، الخ » ، أو « أيتها المركيزة ، عيناك الجميلتان تقتلانى حبا ، وهذا الحب ... الخ » .

ذلك هو كل الاختلاف بينهما .

* يضطر المرء أحيانا إلى مساندة من لا يرضى عنه . فمثلا كيف لا يدافع المرء عن اشتراوس ضد أولئك الذين يهاجمونه بسبب كراهيتهم الألمان ، أو يهاجمونه حبا فى بوتشينى ؟ !

* بشرتنا جميعا حساسة لنغمات التسيجان (الغجر) والمارشات العسكرية .

* للموسيقى الرديئة التى يحتقرها بعض النفوس الجميلة هى موسيقى لذيذة . أما الشىء الكريه فهو موسيقاهم الجيدة .

* بعض الإعلانات تقول : احذر من الدهان (البويه) . وأنا أضيف : احذر من الموسيقى

* حذار لأن الموسيقى ، وحدها من بين سائر الفنون ، تدور حولك .

* ينبغى على الموسيقار أن يعالج الموسيقى من التواآتها وحيلها وألاعيبها وأن يلزمها قدر الإمكان أن تبقى فى مواجهة السامع ٠

* الشاعر عنده دائما أكثر مما يلزمه من الكلمات فى كنز مفرداته ، والرسام أكثر مما يلزمه من الألوان على لوح ألوانه ، والموسيقار أكثر مما يلزمه من النغمات على مفتاح نغماته .

* فى كل مبدع يوجد دائماً رجل وامرأة ، والمرأة دائماً تقريباً غير محتملة ٠

* الجميل يبدو سهلا ، وهذا ما يزدريه الجمهور

* حتى حين تعيب لا تهتم إلا بالخاصية الأولى (للعمل الفنى المنقود) .

* الحاكم يكون دائما شاعراً رديئاً ٠

* ليس المهم أن تطفو بخفة ، بل أن تختفى بثقل ناشراً أمواجاً خفيفة .

* نحن نغلق عيون الموتى برقة ، كذلك ينبغى أن نفتح عيون الأحياء برقة ٠

* شونبرج أستاذ ، وكل موسيقارينا واسترافنسكى يدينون له بشىء ، لكن شونبرج هو خصوصاً موسيقار ذوسبورة سوداء ٠

* تقدير ساسى صعب ، لأن من بين مفاتن ساسى أنه يقدم القليل لإمكان تقديره ٠

* الموسيقيون الثائرون قسموا الكمثرى إلى إثنى عشر جزءاً وأطلقوا على كل جزء من هذه الأجزاء الأثنى عشر عنوان قصيدة ، ولكن ساسى ألف اثنى عشرة قصيدة وعنوان الكل بعنوان : « قطع على شكل كمثرى » ٠

* انحرف دبوسى لأنه بدلا من الكمين الألمانى (فاجنر) وقع فى الكمين الروسى ، فقد أصبح مشير الاستمرار (البدال) يذيب الإيقاع ، ويخلق

نوعا من الجو الغامض الصالح للآذان الضعيفة . أما ساسى فقد ظل كاملا ، اسمع مثلا « الأقدام العاريات » ، وهى واضحة الخطوط حزينة ، لقد وزعها دبوسى ، نخلط فيها ، وغطاها هى ومعمارها الرقيق بغمام ..

* دبوسى عزف بالفرنسية لـكنه استعمل مشير الاستمرار الروسى

* نحن نؤوى ملاكا نصدقه باستمرار، والواجب علينا أن نـكون حراساً على هذا الملاك » .

ونـكتفى بهذه الجمل القصار التى عبر فيها كوكتو عن موقفه من الفن بوجه عام، والموسيقى بخاصة ، وواضح أنها تمتاز بالتجديد وأحيانا بالمفارقة رغبة فى إثارة الدهشة ، وأن فيها دعوة إلى الثورة على ما أصبح كلاسيكيا فى الفن والشعر ، وإلى محاولة التغيير باستمرار ، وإلى ترويض الحواس المتذوقة فينا حتى لا تستـكين إلى المألوف وترفض دائما كل ما هو غير مألوف لأن ذلك علامة انحلال وشيخوخة ، ولابد من قبول التجارب الجديدة فى الفن، ومن تعاون مختلف الفنون على إيجاد الجديد فى الفن الواحد منها .

ولقد عاود كوكتو تقديم نظرياته فى النقد الفنى ، والأدبى بخاصة ، فى كتاب صغير آخر بعنوان « سر المهنة » ، ظهر فى نفس المجموعه التى ضمت «الديك والمهرج» وظهرت سنة ١٩٢٦ بعنوان : «الدعوة إلى التزام النظام »

وخلاصة رأيه فى هذا الـكتاب: «سر المهنة » كما لخصه هو فى آخره هو أن الشكل يجب أن يكون شكل الروح ، وليس كيفية التعبير عن الأشياء ، بل كيفية التفـكير فيها ؛

وأن الحاجة إلى التعبير علنا هى نوع من الإفراز الذى لا يبرره إلا كونه ينشأ عندنا منذ الميلاد ، ولا يمـكن البرء منه ؛

وأنه ينبغى أن يتوافق المرء أو يترك ، فلا معنى لموقف مشاهد يجد المسرحية غير معقولة ومع ذلك يبقى فى القاعة ليستدفىء ويتظاهر ضدها ويصفر ويمنع الآخرين من سماعها؛

وأن القليل جداً من الناس هم الذين ينتسبون إلى عصرهم لأنه لا محل لأن يوجد رائد، ويكفى واحد من هؤلاء الرواد المزعومين ، أى واحد يعبر عن العصر بالرغم من العصر ، كيما يعرج العصر كله من ورائه وهو لا يدرى ؛

وأن الحماقة والافتقار إلى الحساسة والشك الروحى تحمى بواكير بلد ما يجهل قيمتها ؛ إنها بمثابة ثلاجة تحفظ فيها ثمارنا . أما كثرة حب الاستطلاع والجد والتسامح والتساهل فيجعل الثمار تتناقل من يد إلى يد فيزول عنها وبرها

وأن الصراع ينعش الفنان ، أما طيبة الجمهور فتخدره ؛

وأنه لا مفر من وجود نوع من جنون العظمة عند الرجل الحر جدا الذى لا ينتظر جزاء من أى نوع ؛

وأن الشاعر لا يشبه الموتى من حيث أنه يتجول غير منظور بين الأحياء ولا يكادون يلمحونه إلا غامضا وبعد وفاته ، أى حينما يتبدى الموتى على هيئة أشباح ؛

وأن الشعر لا يعود واضحا بالنسبة إلى الجميع حين يصبح محددا عند البعض ؛

وأن عدم التزام القافية والقواعد الثابتة ابتغاء قواعد أخرى وجدانية يعود بنا إلى القاعدة الثابتة وإلى القافية بحرص جديد ، وأن الموسيقى والرسم والنحت والمعمار والرقص والشعر والمسرح ، وربة الشعر التى سميتها

« السينما ، هذه الربة العاشرة » هى أحابيل بها يحاول الإنسان أن يقتنص الشعر ابتغاء الانتفاع به .

إن الشعر فى نظر كوكتو هو جماع الفنون ، وهو لهذا يصنف مؤلفاته على اختلاف أنواعها تحت اسم الشعر : شعر القصة ـ شعر النقد ـ شعر المسرح ـ شعر الرسم ـ شعر السينما ، ذلك أنه يرى أن الشعر يتناول الموجود كله بكل نواحيه ، ويقتضى من الإنسان مسلكا حيويا جديداً .

إن الشعر فى نظر كوكتو حالة فزيائية وعقلية ، والشعر ليس فنا من القول بقدر ماهو فن فى الوجود .

كلوديل وتأملاته فى الشعر

لا يزال بعض الناس يذكرون مشكلة « الشعر المحض » التى أثارها القس بريمون فى سنة ١٩٢٧ فانبرى النقاد يناقشون صحة دعواه .

وقد ظهر للشاعر الفرنسى الكبير بول كلوديل فى شهر يوليو سنة ١٩٦٣ كتاب بعنوان « تأملات فى الشعر » ضم رسالة كتبها آنذاك إلى القس بريمون ، إلى جانب خمسة أبحاث جيدة تدور حول الشعر : مضمونه وموضوعه وصلته بالدين ، وفن النظم ، والشعر الحر .

ومن رأى القس بريمون أن الشعر عمل « الملكة الشعرية » ، والملكة الشعرية ذات صلة أوثق بالخيال والحساسة منها بالعقل المفكر ، وأنه يقوم على « الإلهام » .

أما كلوديل فيرى أنه لا شك فى وجود « الملكة الشعرية » ، وصلتها الوثيقة بالخيال والحساسة ، ولكن ليس معنى هذا أنه ليس للعقل دور فى الخلق الشعرى ، إذ الشعر ثمرة الحاجة إلى الفعل ، إلى تحقيق الفكرة التى لدينا عن شىء ما : تحقيقها بواسطة الكلمات . ولهذا ينبغى أن تكون لدى الخيال فكرة واضحة قوية حادة ، وإن كانت فى بدايتها ناقصة غامضة بالضرورة ، والفكرة أمر عقلى . وينبغى أيضاً أن تكون الحساسة فى حال من الرغبة الملحة بالنسبة إلى هذا الشىء . « فالعمل الفنى ثمرة تعاون الخيال مع الرغبة الملحة » .

أما « الإلهام » فيمكن أن يفهم ـ فى نظر كلوديل ـ بثلاثة معان متباينة : الأول معنى عام يقترب من معنى الرسالة الطبيعية ، أو الموهبة ، والقدرة على

«ربط الخيال بالرغبة الملحة عن طريق ترتيب كلمات هي من الطبيعة . وبهذا المعنى يقال عن الشاعر إنه « ملهم » أو يوحى إليه ، وكأنه يأتيه من الخارج نفس يهب على مواهب كامنة فيوقظ النور الكامن فيها ، ويستخرج الثروة اللفظية المستترة فيها .»

* * *

والمعنى الثانى للإلهام هو أن الشاعر يدفعه إلى القول نوع من الاهتياج الإيقاعى ، والتكرار والترجح اللفظى والإنشاد الموزون : فيفرك يديه ، ويمشى ذهوبا وجيئة ، ويرقم الميزان ، ويدندن بين أسنانه. وتحت تأثير هذا الدافع المنتظم ، وبين قطبي الخيال والرغبة الملحة يفيض جدول القول وتنبثق الأفكار ، وتستيقظ كل الملكات وتتنبه ، وكل منها على استعداد لتقديم ما تستطيع تقديمه : من ذاكرة وتجربة ، وخيال ، وذوق ، وصبر ، وشجاعة ؛ ويتدخل العقل خصوصاً لينظر ويقول ويتساءل وينصح ويكبت ويهيج ويفصل ويدفع ويجمع ويوزع النظام والنور والتناسب . وليس العقل هو الذى يفعل ، بل هو الذى ينظر إلينا ونحن نفعل. ولفهم الإلهام بهذا المعنى ، يكفى أن ننظر إلى خطيب فى محفل وقد دفعه التصفيق أو أهاجه معارضة الحاضرين هنالك نجد الألفاظ تفيض منه كالسيل ، وتتدافع الأفكار والمعانى من فمه ، وفى الوقت نفسه يحاول بعقله ألا ينزلق وهو ينطق ، وحينما يعود إلى حالته الطبيعية يدهش هو نفسه من فصاحته . ومن هذا الانفعال لا يصدر الغموض ، بل أعلى درجات الوضوح .

« وبالجملة فالشعر لا يمكن أن يوجد دون انفعال ، أو ـ إن شئنا ـ دون حركة للنفس تنظم حركة الكلام . فالقصيدة ليست عدة ساعة تنظم من الخارج ،

وإلا فلا يبقى إلا أن ننظم فى الشطرنج أو لعبة البلياردو . وحتى العقل نفسه لا يقوم بوظيفته تماما إلا تحت دافع الرغبة الملحة » .

وثم معنى ثالث للإلهام ، ألطف وأخفى من المعنيين السابقين . ذلك أننا فى الحياة العادية لا نستعمل الكلمات من حيث هى « تدل » على الأشياء بل من حيث هى « تشير » إلى الأشياء ، أى من حيث تفيدنا عمليا فى أخذها والانتفاع بها واستعمالها : فهى بمثابة إشارات موجزة كالعملة النقدية التى نستعين بها فى شراء السلع وتبادلها . أما الشاعر فلا يستعمل الكلمات بنفس الطريقة هذه ، لأنه لا يستعملها لمنفعتها العملية ، بل من أجل أن يؤلف من هذه الأشياء الرنانة التى يضعها اللفظ فى متناوله ، يؤلف لوحة مفهومة وممتعة فى آن واحد. ويصبح أعدى أعداء الشاعر هذا الاستعمال الاعتيادى العلمى للألفاظ ، ومهمته حينئذ أن يسترد للألفاظ معانيها الدالة الحافلة الكاملة ، معانيها الأصيلة التى كانت لها منذ أن علم الله آدم الأسماء كلها .

« وبهذا المعنى يقترب الشعر من الصلاة ، لأنه يستخلص من الأشياء جوهرها الخالص بوصفها مخلوقات خلقها الله وتشهد على الصانع الذى فطرها » .

* * *

ويعاود كلوديل الحديث عن « الإلهام » فى الفصل الذى عقده « مقدمة لقصيدة عن دانته » فيقول إن الإلهام الشعرى يتميز بموهبتى « الصورة » و « العدد » (أى الوزن) . فبالصورة يصبح الشاعر بمثابة رجل صعد إلى مكان مرتفع فأصبح الشاعر يشاهد من حوله أفقا أوسع فيه تتقرر بين الأشياء علاقات جديدة ، علاقات لا تتحدد بالمنطق أو بقانون العلية ، بل بارتباط منسجم لتكون « معنى » . وبالعدد تتخلص اللغة من الظروف والملابسات ،

ومن المصادفات ، وينفذ المعنى إلى العقل بالأذن وهو حافل بما يلذ النفس والجسم معا .

ويلح كلوديل فى توكيد أهمية العقل فى الخلق الشعرى . فبالعقل يصبح الشاعر قادرا على تكوين منظر محكم ، وعالم باطن تحكم أجزاءه كلها علاقات عضوية ونسب لا تنحل عراها ، وذلك بالبحث المتواصل الجرىء والتساؤل والامتحان المستمر لمواده الشعرية. فهذا من شأنه إحكام عالمه الشعرى لأن الإلهام وحده لايقدم غير صورة ناقصة ورؤيا غامضة ، ونداء خافت أو لفظ غامض مبهم .

لكن الشاعر لايكون شاعراً خلا إلا إذا كانت رؤياه الشعرية كلية ، جامعة . تخلق الشاعر ينبغى أن يكون صورة ونظرة فى الخلق كله .

* * *

وموضوع الشعر ليس — كما يقال عادة — الأحلام والأوهام أو الأفكار ، بل موضوعه هو تلك الحقيقة الواقعية المقدسة المعطاة لنا جملة واحدة والتى نحن نوجد فى مركزها . نعم ، موضوع الشعر هو عالم الأشياء المستورة غير المرئية ، وهو عالم المرئيات التى تحيط بنا ونشاهدها وهى تشاهدنا (ص١٤٥).

والموضوعات الكبرى التى تناولها الشعر فى القرن الماضى أهمها : التمرد. وطالما وجد فى العالم ظلم فسيظل التمرد شعوراً عميقا ذا صدى واسع فى النفوس الإنسانية . والشعور بالتمرد شعور طبيعى مشروع تماما ، لأنه من حق الإنسان أن يقول شيئا يدافع به عن نفسه حين يلحق به أذى أو اعتداء . وفى سفر « أيوب » (من التوراة) نجد أيوب يصرخ إلى الرب مما وقع عليه من ظلم لا يستحقه ، وحينما يحاول أصدقاؤه أن يقفوه ويكفوه عن الاستمرار

فى الشكاة ، يقول الرب القدير : أنتم حمقى ، دعوا الإنسان يعرض قضيته كما يريد . ولهذا كان خير الشعر فى القرن التاسع عشر هو شعر التمرد . لكن التمرد ينطوى على بعض المآخذ الفنية ، لأنه لا يفضى إلى شىء ، بل هو يدعك تماما عند النقطة التى كنت فيها عند البداية . فهو عبث ، ولهذا كان مملا فى النهاية . إنه يحرضنا على الفارغ . ثم إن أجود الموضوعات الشعرية هى تلك التى تؤلف ، أى تلك التى تحتاج إلى عدد كبير من العناصر يؤلف فيما بينها . والتمرد ليس موضوعا يؤلف ، لأنه لا يجعل الأشياء تتوافق لتؤلف شيئا ، إنما هدفه هو التفريق وإثارة النزاع والتفكيك والتحطيم والتدمير . وصيحة الاحتجاج النافذة يمكن أن تؤثر فى القلب ، ولكنها لا تؤلف انسجاما أبداً .

وثم موضوعان آخران على صلة وثيقة بالتمرد هما : «اليأس» و«السخرية»، وكلاهما قد أشبعه شعراء القرن الماضى . لكن عليهما نفس المطعن الذى وجهناه إلى « التمرد »: فاليأس حالة عارضة زائلة ، والنفس الإنسانية لاتصمد لليأس طويلا وليس اليأس من طبيعتها ، بل هى تستشرف دائما إلى الأمل ، إلى الرجاء ، إلى الآفاق المفتوحة ، إلى ما يقودها إلى قيمة أرفع . والسخرية تلذ الإنسان أحيانا ، لكنها ضئيلة القدر ، سرعان ما تفرغ جعبتها ، فيتطلع المرء إلى ما هو إيجابى .

وهكذا نرى أننا لا نستطيع أن نبنى شيئا بمواد التمرد واليأس والسخرية ، وما شاكل ذلك من معان سلبية .

لكن القرن الماضى عُرِف إلى جانب ذلك ببعض الموضوعات الإيجابية ، ولكنه طرقها بأسلوب بارد سمج قضى على كل شاعرية فيها . فالعلم لم يعد يؤمن بخلود النفس ، فاستبدل الشعراء بخلود النفس بنفسها ، خلودها بالمواد

التى ينحل إليها البدن والنفس : فسيبقى البدن والنفس فى الرياح ، فى الشمس ، فى الأزهار ، فى الطيور التى تتألف مما انحل إليه البدن والنفس بعد الموت . لكن هذا التصور – فى نظر كلوديل – ساذج فضلا عن سماجته كموضوع شعرى ، لأن تمثال فينوس مثلا لا يبقى تمثالا حين ينحل إلى قطع من الجير أو الرخام ، فكذلك لا يبقى الإنسان إذا تحلل بدنه إلى تراب وهواء تكون عنهما بعد ذلك أزهار وطيور ونسيم . وموضوع آخر لجأ إليه الشعراء هو « التطور » الذى افتتن الناس بنظريته فى القرن الماضى فراحوا يكتبون القصائد فيه أو باستلهامه ، وكان له شأن كبير لدى القصصيين خصوصاً . لكنه فى الشعر أخفق ، لأن فكرة التطور تميل إلى إعطاء الخليقة كلها طابعاً موقوتاً عارضاً زائلا حائلا ، من شأنه أن يجرد النتائج الوقتية من جدها وأهميتها : وهذا من شأنه أن يجعلنا نفضل ما ليس بموجود على ما هو موجود. والشاعر الحق لا يحتاج إلى نجوم أكبر وورود أجمل ليتغنى بالنجوم والورود ، بل تكفيه النجوم والورود التى يراها ، وهو يعرف أن حياته قصيرة ، وأن أعمال الله جميلة جداً ، فلا يطلب غيرها ، ويعرف لماذا تلح الطبيعة فلا تتوقف عن التكرار ، فتتقدم فى كل عام نفس الوردة ونفس الزنبقة ؛ وليس الشاعر بحاجة إلى وردة من نوع آخر ينبثق عن التطور المنتظر ليتغنى بالورد .

وكلوديل ، رغم أنه من أنصار الشعر الحر المتحمسين فى فرنسا ، فإنه يقر مع ذلك بكل صراحة فى نهاية بحثه عن « الشعر الفرنسى » الذى صدر به هذا الكتاب بأن الشعر المنتظم هو الأكثر ملاءمة لغريزة الذوق والأناقة والقصد .

سنتيانا والشعر

سنتايانا شاعر ممتاز ، وناقد للشعراء ، ولهذا نجد لديه نظرية كاملة فى حقيقة الشعر بخاصة ، إلى جانب نظريته العامة فى علم الجمال ، وهو كما نعلم ممن أسهموا بنصيب وافر فى ميدان هذا العلم .

ونظريته فى الشعر نجدها مجملة فى فصل كتبه بعنوان : « عناصر الشعر ووظائفه » نشر ضمن كتابه « تفسيرات الشعر والدين » سنة ١٩٠٠ . وفى هذا الفصل حدد عناصر ووظائف الشعر بأربعة : « حسن الجرس ، وفخامة اللفظ ، والتجربة الحية المباشرة ، والخيال المنظم » .

أما حسن الجرس فيعرفه بأنه « الجمال الحسى للألفاظ والتعبير عنها بالوزن » . فمادة اللغة هى الألفاظ ، والخامة الحسية للألفاظ هى الصوت . فلجعل اللغة كاملة لا بد من جعل موادها جميلة باخضاعها للوزن وإضفاء الصورة عليها . ولئن قيل إن اللغة رمز للعقل أولى من أن تكون مهيجاً للحس ، وأن جمال القول هو فى جمال ما يعبر بواسطته عنه ، أى جمال المعانى والأمور المعبر عنها ، فإنه مما لا شك فيه أيضاً أن للرموز نفسها جمالا وحقيقة حسية ذاتية خاصة بها ، ولها حسن جرس يلذ الحواس . واللسان يفضل العبارات ذات الجمال الطبيعى ، والذاكرة لا تحتفظ إلا بالجمل الموزونة .

والصورة العليا لحسن الجرس هى الأغنية ، فإن الصوت المغنى يهب الأصوات التى يعبر بها سحر الموسيقى ، وهو سحر يعتمد كما نعرف على الإيقاع والوزن . بيد أن هذا اللون هو من حسن الجرس ، ونعنى به الغناء ، قد طغى عليه العقل ، وتعقدت اللغة بسبب تطور الفكر وتعقد المعانى ، بحيث لم يعد الغناء كفيلا بالتعبير عن المعانى العميقة والفكر المعقد .

لـكن حتى لو ضاع العنصر الغنائى الخالص ، فإنه يبقى فى القول نوع من الـكيفية الحسية الناشئة عن نظام وترتيب الأصوات المتحركة والأصوات الساكنة فى الألفاظ . وفضلا عن ذلك فإن لبعض الحروف إذا ما تـكررت جرساً جميلا خاصاً ، مثل حرفى S، y لأنهما يزيدان من اللعاب فى فم من ينطق بهما . وهذا ظاهر فى بيت أعشى قيس المشهور :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى ... شاو مشل شلول شلشل شول

فترديد هذه الشينات يعطى جرساً جميلا للبيت على الرغم من ضآلة بل تفاهة المعنى الذى يعبر عنه . بل إن اللغات تتفاوت فيما بينها من حيث قدرتها على توفير أكبر قدر من حسن الجرس فى الشعر المـكتوب بها . وهو ما عبر عنه بيرن فى قصيدة يقارن فيها بين جمال اللغة الإيطالية وعدم جمال اللغة الإنجليزية . قال : « أحب اللغة الإيطالية ، تلك اللاتينية المهجنة الرقيقة التى تذوب كالقبلات المسفوحة من ثغر امرأة وترن كأنها ينبغى أن تـكتب على الساتان بمقاطع تتنفس أنفاس الجنوب العذب ، وحروف ساكنة سائلة تجرى الهوينا فلا تخرج منها نبرة واحدة غريبة من نوع صفيرنا الشمالى الحلقى الناخر الذى نضطر إلى أن نفحه ونبصقه » .

لـكن إلى جانب هذه الخصائص الأصيلة فى اللغات والمتباينة بين الواحدة والأخرى يمـكن الحصول على حسن الجرس عن طريق الوزن ، أى عن طريق نظم الألفاظ على نحو من شأنه أن يحدث تطريباً .

والشعر يشبه الزجاج الملون فى النوافذ : فبينما الزجاج الشفاف لا يصلح إلا لتوفير النور ، نجد الزجاج الملون يسمح بنفوذ النور وصبغه بألوان تتعشقها الأبصار ، وتفعل فيها فعل السحر . فـكذلك الشعر : يصبغ الألفاظ بألوان تأسر الانتباه وتضفى على الألفاظ سحراً .

والعنصر الثانى من عناصر الشعر هو كما قلنا «فخامة اللفظ» . وهو عنصر استغله أصحاب المذهب الرمزى فى الشعر إلى أبعد الحدود . ويعرفه سنتايانا بأنه « اختيار الألفاظ ذوات الألوان والجمل النادرة التضمينية . فإذا كان الشعراء الفحول مثل المهندسين والنحاتين ، فإن أصحاب اللفظ الفخم هم مثل الصاغة وصانعى الذهب ، إن عملهم نقش مأبى فى معادن نفيسة » . وممن برعوا فى هذا اللون من الشعر ذى اللفظ الفخم كيتس وشلى من بين الإنجليز ، وبودلير ورامبو ومالارميه من بين الفرنسيين . وفخامة اللفظ تسوقنا « مما هو لفظى خالص إلى منطقة الخيال » .

هذان العنصران يتعلقان باللفظ . أما العنصران الباقيان فيتعلقان بالمعنى . والعنصر الثالث ينشأ عن وظيفة الشعر الأولى. ذلك أن الشعر أقرب ما يكون إلى التجربة الحية المباشرة . « إنه يحطم التصورات الرثة التى تدل عليها الكلمات المألوفة ويكسرها إلى الصفات والكيفيات الحسية التى عنها تركبت هذه التصورات. إننا نسمى ما ندركه ونعتقده ، لا ما نراه ؛ نسمى الأشياء ، لا الصور ؛ والأرواح ، لا الأصوات والأشباح » [١] . إن للشعر جسما ، إنه يمثل التجربة وصورتها[٢] .

فالشاعر الناشىء بعد أن تعلم اللغة التى يستعين بها فى التفاهم ، يبدأ بإدراك المعانى والمظاهر الأولية فى الطبيعة ، ويحمل فى عقله انطباعات حية عديدة رفضها العقل المنطقى ، ويعمل فى المدركات العديدة التى أدركها. إنه يستعيد للبصر براعته، ويفك عقد الإدراك المعتاد إلى عناصره الحسية، ثم يختزن هذه العناصر الحسية والانطباعات الانفعالية ليستمد منها عند الحاجة مادة شعره. ونحن فى أعماقنا نحلم.

(١) « تفسيرات الدين والشعر » ص ٢٥٨

(٢) « العقل فى الفن » ص ٩٨

والشاعر هو الذى يستطيع أن يغوص إلى هذه الأعماق الحالمة وأن يستخلص منها خامة يستعين بها فى صوغ أوزانه . « إن الحياة الواعية حلم أخضعناه لضوابط . ومن الثروة المهملة الكائنة فى هذا الحلم يستخلص الشاعر بضاعته . فيغوص فى العماء الممتد تحت الغطاء العقلى للعالم ويبرز صورة نافلة ، أو انفعالا مطروحاً ، ويربطه بالموضوع الحاضر ، إنه يعبر عن أمور ضرورية ويؤكد أموراً مهملة ، ويصبغ المنظر بألوان وأصباغ شاء العقل لها أن تبهت وتبلى . فإن بدا أحيانا أنه يكسو حقيقة بضباب الغموض ، فما ذلك إلا من أجل أن يسترد تجربة . ويمكن أن نلاحظ هذه العملية فى أبسط الأحوال . فحينما نجد الشاعر أوسيان وهو يتحدث عن الشمس ، يقول إنها مستديرة مثل درع أجداده ، فان هذا تعبير شعرى . لماذا ؟ لأنه أضاف إلى كلمة الشمس وهى فى ذاتها كافية واضحة ، أضاف إليها كلمات أخرى ، لا ضرورة إليها للوضوح العملى ، لكنها تفيد فى استعادة شخصية إدراكه وما يرتبط به فى عقله . فلا توجد شمس مربعة يمكن أن يخلط بينها وبين الشمس التى يتحدث عنها ، فأن يتوقف وينعتها بأنها مستديرة ، هذا ترف ، وتوقف عند الإحساس حباً فى شكله » .

وفن الشاعر يرجع إلى حد كبير إلى قدرته على تقوية الانفعالات بحشد الأمور المشتتة التى تثيرها بالطبع . إنه يشاهد الأنساب القائمة بين الأشياء عن طريق مشاهدة روابطها المشتركة بحماسة وانفعال . فبجمع الأمور البعيدة ذات الرابطة المشتركة بعضها مع بعض يقوى الشعر ويشتد الانفعال .

والشاعر هو الذى يستغل المغالطة الوجدانية التى تعود بنا إلى العالم الخيالى الذى كان يعيش فيه أجدادنا . لقد كانوا يملأون دنياهم بالأرواح والأشباح ، بالحياة العرمة التى تجرى فى كل شىء . والشعر يعود بنا إلى تلك الحال الأولى التى كان يحياها الأجداد ، ويذكرنا بالمرحلة التى مرت بها الإنسانية فى عصورها الأولية . وإذا كان تقدم العقل قد كبت هذه النوازع ،

فإن مهمة الشاعر أن يستردها وأن يبرزها . وليس فى هذا ضرر على الإنسان: إنه يستمتع بهذا العالم الحى الحافل للوهوم ، ويستشعر فى حضرته سورة حيوية هائلة وطاقة متدفقة .

والعنصر الرابع والأخير هو الخيال المنظم : ذلك أن وظيفة الشعر الكبرى هى كما يقول سنتايانا ، « اللجوء إلى مادة التجربة والإمساك بحقيقة الحواس والخيال الكامنة تحت سطح الأفكار التقليدية ، ثم من هذه المادة الحية غير المحددة نبنى أبنية جديدة أغنى وألطف وأنسب إلى الميول الأولية فى طبيعتنا وأصدق نحو ممكنات الروح النهائية . هنالك يبرز نزولنا إلى عناصر وجودنا بصعودنا التالى الحر نحو هدفه وغايته . فإننا نرجع إلى الحس من أجل أن نجد قوتا للعقل ، ونحطم الأمور التقليدية ابتغاء تشييد مثل عليا . ومثل هذا التحليل الهادف إلى الخلق هو جوهر كل شعر عظيم » .

ويؤكد سنتايانا أن خيال الشاعر منظم ، بل هو منظم بنفس القدر الذى به خيال العالم بالفلك منظم . إن الشاعر لديه صبر عالم النبات ، وحبه للتفاصيل . إنه لا يعرف العجلة ، وينشد التأثير فى موضوعاته . وعقل الشاعر أكثر عينية من عقل العالم ، لأن عالمه محسوس حى حافل بالألوان والحياة والانفعال ، وبدلا من أن يدرس فى التجربة عناصرها القابلة للحساب والمقياس ، يدرس فيها قيمها الأخلاقية والمعنوية ، وجمالها ، وآفاقها التى تتفتح لها الروح . والكون الذى يشيده الشاعر مسرح مثالى للروح تمثل عليها دراماها القوية النبيلة ويجرى فيها مصيرها . إن الشعر يحطم الصورة المبتذلة للتجربة ويولج فى الحقيقة الواقعية سيالا موزونا يجعلها أقرب إلى إدراك العقل .

والشعور والخيال ينبغى أن يستمدا من التجربة الحسية مادتهما وأن يشكلاها على نحو التجربة الحسية من حيث الحيوية والعينية . ويتحقق ذلك

على درجات : فالدرجة الدنيا تتحقق فى جعل القصيدة ذات شخوص ، وأعلى منها تتحقق فى جعل هذه الشخوص تاريخية الدلالة ، وتصبح القصيدة فى الدرجة العليا حينما تكون لها حبكة ، والشخوص تنتسب إلى مجتمع متخيل وتتحرك فى مواقف درامية . فخلق الأشخاص فى القصيدة مما يجعل لها روعة وثراء . لكن الأشخاص ليسوا بالضرورة من تجربة الشاعر . إنما هو يضع كامل ذاته وكل روحه فى القصيدة كلها بوصفها كلا . وليس المهم هو الشخصية ، بل الآثار التى تحدثها فيمن يقرأ أو يسمع القصيدة . ولهذا نجد كبار الشعراء مثل هوميروس ودانته يجعلون الأشخاص خاضعين للحركة العامة التى تسرى فى المشهد مرتبين تبعاً للمعنى العام الذى يجب أن يستخلص من هذا المشهد .

ويزيد من تأثير هذه الشخوص أن تكون وراءهم خلفية تاريخية وفزيائية . أما الخلفية الفزيائية أو الطبيعية فهى المناظر الطبيعية التى يصفها ، لكن المهم فيها ليس المنظر الطبيعى بما هو كذلك ، بل التأثير الدرامى المتولد عنه بالنسبة إلى الشخوص التى يجعلها تتجول بين هذه المناظر . أما الإشارات التاريخية فأقدر من المناظر الطبيعية على إثارة هذا الجانب . « وكل شاعر كلاسيكى عنده حس بالمواضع ، حس طوبوغرافى . إنه يحشد فى القصيدة أسماء أعلام وإشارات إلى التاريخ والأساطير . فإذا ألقى بنعت فى مكان ما لملء الوزن ، فإنه بغريزته يختار اسم مكان أو قبيلة ، فخمرته ليست حمراء ، بل شامسية (نسبة إلى جزيرة شامس فى بلاد اليونان) ، وخطوط محرائه ليست عميقة ولكنها أخاديد هاموس ، وأغانيه ليست حلوة ، ولكن فيريادية [1] » .

---

(١) « تفسيرات الدين والشعر » ص ٢٧٥ — ٢٧٦

وبهذه الإشارات التاريخية أو الأسطورية تكتسب الكلمات ثروة معنوية واضحة ، ويمتلىء المضمون بشاعرية لا تتوافر بدونها .

لكن ثم ماهو أهم من هذه الخلفية الفزيائية والتاريخية، وهو المواقف الدرامية التي يضع فيها الشاعر شخصياته . ذلك أن جوهر الشعر هو فى نهاية الأمر الانفعال ، والانفعال لا يبلغ عرامته إلا فى المواقف الدرامية .

وبالجملة فالشاعر فى نظر سنتايانا يحتاج فى المقام الأول إلى أن يكون ذا قدرة على الغناء ، وأن يكون صوته صافياً عالى النبرة ، وأن تجرى أوزانه بانطلاق ، وفى مرحلة أعلى ينبغى أن تكون صوره متآلفة بعضها مع بعض، ويجب أن يكون فخم اللفظ ، يلون أفكاره وخواطره بأضواء من الذاكرة والإيحاء ، حتى يكون انسجامها غنياً عميقاً ، وفى مرحلة أعلى ينبغى أن يشيد عالمه بالعناصر الأولية للتجربة ، لا بما اصطلح عليه الناس والإدراك العام ، ويجب عليه أن يشيع روحاً تامة فى إيقاعاته ، حتى لو أدى ذلك إلى تفكيك التنظيمات الجزئية للتجربة التى وضعها العلم . لكن ينبغى ألا يؤدى هذا التفكيك إلى جعل الشاعر يضل فى عماء من الحس والوجدان ، بل يكون ذلك مجرد حرث وإعداد للغرس ابتغاء إنبات محصول جديد . والتعبير عن الانفعال ينبغى أن ينظم بوضعه فى قوالب أشخاص وبالإشارة إلى موضوعات واقعية كثيرة — أى بالإشارة إلى الطبيعة والتاريخ وعالم الصدق وعالم الأساطير، والتجربة التى يتخيلها ينبغى أن تدرك على أنها مصير يخضع لمبادىء ويقود الإرادة فيه نور . فبهذا وبهذا وحده يمكن الشعر أن يصبح تفسيراً للحياة ، لا مجرد شطحات فى عالم الأوهام ، لا فائدة منها لتغذية الروح .

نيتشه والشعر

نيتشه شاعر ممتاز ، وحتى نثره يفيض شعراً . ولكنه على عادته يقف من الشعر والشعراء مواقف تتسم بالمفارقة الصارخة .

ففي حديث أجراه بين زرادشت وتلميذه يقول الفتى : « لقد سمعتك تقول إن الشعراء يكذبون كثيراً — فلماذا تقول إن الشعراء يكذبون كثيراً ؟ »

فأجابه زرادشت : « لماذا ؟ أنت تسأل لماذا ؟ إنى لست من أولئك الذين يطلب إليهم إبداء الأسباب .

« فهل تجربتى بدأت بالأمس ؟ لقد مضى زمان طويل منذ أن امتحنتُ أسباب أفكارى .

« وهل ينبغى علىّ أن أجر ورائى ذاكرة حافلة كالقربة ، حتى تكون كل أسبابى حاضرة لدى ؟

« كفانى ويزيد أن أحتفظ بكل أفكارى ، ولقد طار الكثير من طيورى .

« وبين الحين والحين أجد فى برج حمامى طائراً لاجئاً غريباً عنى ينتفض حينما أضع يدى عليه .

« ماذا قال لك زرادشت من قبل؟ أقال لك إن الشعراء يكذبون كثيراً ؟
ـ لكن زرادشت نفسه شاعر .

فهل تعتقد الآن أنه قال الحق هنا ؟ ولماذا تعتقد ذلك ؟

فأجاب التلميذ : « إنى أعتقد فى زرادشت » لكن زرادشت هز رأسه وابتسم .

وقال : إنى لا أعرف الإيمان الذى يُنَجِّى، خصوصاً إذا كان إيماناً بنفسى! لكن إذا فرض أن أحداً قال بكل جد إن الشعراء يكذبون كثيراً ، فإنه يكون على حق : فنحن نكذب كثيراً .

نحن نعرف القليل جداً ولا نحسن التعلم ، ولهذا فإننا مضطرون إلى الكذب .

ومن منا معشر الشعراء لم يزيف خمره ؟ لقد أعددنا فى أسرابنا كثيراً من الأشربة السامة ، وصنعنا أموراً لا توصف .

ولما كنا لا نعلم إلا القليل ، فإننا نحب الفقراء بالروح ، خصوصاً إذا كانوا أوانس .

ويلذ لنا أن نستمع إلى مايقصه العجائز فى المساء . وهذا ما نسميه الأنوثة الخالدة فينا .

وكما لو كان للعلم مدخل سرى خاص يقف عثرة فى سبيل الذين يتعلمون ، فإننا نؤمن بالشعب و « بحكمته » .

وكل الشعراء يعتقدون أنه يكفى الواحد منهم أن يرقد على العشب الممتد على منحدر رابية متوحدة وأن يرعى سمعه ، كى يلتقط أموراً مما يجرى بين السماء والأرض .

فإن أصابتهم انفعالات رقيقة ظنوا أن الطبيعة تعشقهم ، وأنها تقترب منهم خفية لتهمس فى آذانهم بأسرار وأقوال معسولة ، وهم يفخرون بذلك ويتباهون أمام كل الأحياء الفانين !

وا أسفاه ! إن بين السماء والأرض لأموراً لم يحلم بها غير الشعراء !

بل خصوصاً فوق السماء ، لأن الآلهة تشبيهات للشعراء وابتكارات للشعراء .

والحق أننا نحلم دائماً بالأعالى ، وبملكوت السحاب ، وفيها نضع أغشيتنا المتعددة الألوان التى نسميها آلهة وأناساً أعلين .

وجوهرهم خفيف تحتمله هـــذه الكراسى ـ كل أولئك الآلهة والناس الأعلين .

آه ! كم أنا متعب من عدم الكفاية ، هذا الذى يريد أن يكون مهماً بأى ثمن ! آه كم أنا متعب من جميع الشعراء ! » .

ولما سمع التلميذ من زرادشت هذا الكلام استشاط غضباً لكنه لزم الصمت .

وبقى زرادشت نفسه صامتاً ، وبدا أن نظرته تتجه إلى الباطن ، وكأنها تدرك فيه آفاقاً بعيدة . وأخيراً تنهد واستعاد أنفاسه .

وقال : أنا ابن اليوم وابن الماضى ، لكن فى ذاتى شيئاً ينتسب إلى غد وبعد غد وما يستقبل من الزمان .

أنا متعب من الشعراء ، القدماء منهم والمحدثون ، إنهم جميعاً سطحيون ؛ إنهم بحار ضحلة .

أفكارهم لم تغص فى الأعماق ، ولهذا لم تنزل عواطفهم حتى الهاوية .

قليل من الشهرة وقليل من الملال ، هذا خير ما فى تأملاتهم .

وطنين قيثاراتهم هو فى نظرى شبيه بمرور الأشباح الهامسة ، ماذا أدركوا حتى الآن من حماسة الأنغام ؟

ثم إنى لا أجدهم طاهرين طهراً كافياً ، إنهم يعكرون أمواههم حتى تبدو عميقة .

ويودون أن يبدوا بمظهر الوسطاء ، لكنهم فى نظرى بقوا مجرد متوسطين ومخلطين وأنصاف أنصاف وغير أطهار ! ـ

آه ! صحيح أنى ألقيت ذات يوم بشباكى فى بحرهم ، آملا صيد أسماك جيدة ؛ لـكنى لم أصطد غير رأس إله قديم .

وهكذا لم يقدم لى البحر ، أنا الجائع غير حجر . ولعلهم هم أيضاً قد نشأوا من البحر .

صحيح أن المرء يجد فيهم لآلىء : لـكنهم أشبه بأسماء البحار ذوات الأصداف القاسية . وبدلا من أن أجد روحاً ، كثيراً ما وجدت فيهم قليلا من الرغوة الملحة .

لقد تعلموا من البحر أيضاً غروره ، أليس البحر طاووس الطواويس ؟

حتى بالنسبة إلى الجاموسة البالغة القبح تراه يدير أمواجه ، ولا يكل أبداً من اللعب بالفضة وبحرير مروحته المطرزة .

والجاموسة تتطلع فيه بشراسة ، وروحها تشبه الرمل ، بل هى أشبه بالأجمة ، بل هى أقرب ما تـكون إلى المستنقع .

ماذا يهمها من جمال البحر وفتنته التى تشبه فتنة الطاووس ؟

هذا المثل أهديه إلى الشعراء .

فالحق أن روحهم طاووس الطواويس ، وبحر من الغرور .

إن روح الشاعر تريد مشاهدين ، حتى لو كانوا من الجاموس .

لـكنى ضقت ذرعاً بهذه الروح ، وإنى أتنبأ أنها ستضيق ذرعاً بنفسها .

لقد رأيت الشعراء يتجولون ، وشاهدتهم يوجهون نظراتهم إلى ذوات أنفسهم .

وشاهدت المـكفرين عن الروح قادمين : لقد نشأوا بين الشعراء .
هكذا تـكلم زرادشت » .

وهكذا نرى فى هذه الكلمات كيف يمجد نيتشه الشعراء ويلعنهم فى وقت واحد : فالشعراء لايعلمون إلا القليل وهم معلمون سيئون ، والشعراء أنصاف — أنصاف ، لأنهم يحاولون التوسط فى الأمور ، وهم يشبهون البحار القليلة الغور ، وهم لهذا سطحيون ، والشعراء يؤمنون بالعامة وبحكم العامة ، وروح الشعراء مليئة بالغرور ، والشاعر أشد غروراً وزهواً وادعاء من الطاووس : إنه طاووس الطواويس غروراً وكبراً وادعاء .

ولكننا نجد نيتشه فى موضع آخر يصف الشعراء بأنهم مخففو الحياة ، أى مخففو متاعب الحياة . إنهم ينشدون تخفيف متاعب الدنيا عن الناس ، ومن أجل هذا تراهم إما أن يشيحوا بأنظارهم عن الحاضر المضنى أو يصبغون الحاضر بألوان جديدة زاهية . ولكى يكون ذلك فى وسعهم ينبغى عليهم أن يكونوا كائنات متجهة إلى الوراء فى كثير من النواحى : حتى يستطيع الناس أن يستعينوا بهم جسورا تفضى إلى أزمان سحيقة وتصورات عتيقة وحضارات وديانات بالية . ولكن وسائلهم لتخفيف متاعب الحياة فيها جانب غير حميد ذلك أنهم يهدئون ويشفون موقتا فحسب وللحظات ، ويمنعون الناس من العمل الإيجابى الفعال لاصلاح أحوالهم حقا ، لأنهم يسكنون ويكبتون حمية الساخطين الدافعة إلى العمل . وبالجملة فان تخفيفهم للحياة ضار ، لأنه يضعف الطاقة القوية المتولدة عن عدم الرضا بالحالة الراهنة التى يعيش فيها المرء . وبعبارة أوضح إن تأثير الشعراء شبيه بتأثير المخدرات . فمن الطبيعى اذن أن يحمل عليهم نيتشه وهو الداعى إلى القوة والفعل الحى المتوتر . إنه ينعى على الشاعر عدم حبه للحقيقة الواقعية ذلك لأن « ربة الشعر عند الشاعر الذى لا يعشق الحقيقة الواقعية ، لن تكون هى الحقيقة الواقعية ولن تلد غير أبناء خاوى العيون هشى العظام » ، أعنى ضعافا مهزولين غير قادرين على توكيد إرادة الحياة والسيطرة والانتصار .

بيد اننا نجد نيتشه فى مقابل ذلك يمجد الشعر والشعراء فيقول إن الشاعر يعبر عن الآراء العامة السامية التى عند شعب ما ، إنه لسان حالها ونايها . وهو يفعل ذلك بفعل الوزن وأنواع من الحيل الفنية بحيث يجعلها جديرة رائعة يتلقاها الشعب بكل احترام واعجاب إلى حد أنه ينعت الشاعر بأنه لسان حال الآلهة . وفى سورة الخلق الشعرى ينسى الشاعر من أين جاءته كل تلك الحكمة — التى وصلته من أبيه وأمه ومعلميه والكتب على اختلاف أنواعها والشارع والكهنة — ويخدعه فنه ويعتقد حقا فى عصور الفطرة والسذاجة أن الله ينطق بلسانه ، وأنه ينظم الشعر عن وحى يوحى به إليه ، وهو فى الواقع لا يقول غير ما تعلمه من حكمة الشعب وحماقته . وهكذا فان الشاعر بقدر ما يكون صوت الشعب يكون صوت الله .

ونيتشه يقدر جانب الوزن الموسيقى فى الشعر أكثر من سائر الجوانب ، ولهذا يفضل الشاعر الرائع الرنين ، الفائق الإيقاع ، المسيطر على مادة الأوزان ؛ وأعظم مناقب الشاعر أن يكون شعره وقصائده سلاسل من الأناشيد الصالحة للترقيص . وحتى فى المآسى (التراجيديات) إنما يمجد الجانب الموسيقى المتمثل فى الكورس . ولهذا نراه يقدر خصوصاً من بين الشعراء أولئك الذين يحتفلون لموسيقى القصيدة . وهذا يفسر اعجابه بهيلدرلن وهينه ، لأن كليهما يمتاز بروعة موسيقى القصيدة . واعجابه بشلروجيته لم يكن لأسباب فنية شعرية ، بل بسبب مضمون شعرها . لقد قال عن هيلدرلن — مع أن قصائده لم تكن قد اكتشفت بعد ، إذ هى اكتشفت سنة ١٩١٠ ، أى بعد وفاة نيتشه بعشر سنوات — نقول إنه نعت هيلدرلن بأنه الشاعر «الرائع» الساحر ويقتبس من فشر قوله عن هيلدرلن إنه « فرتر اليونان » ، وقال إنه هو وكليست قد سقطا صريعى أصالتهما ، لأنهما عجزا عن احتمال جو الثقافة الألمانية ، هذا الجو الكالح ، الخانق فى نظر نيتشه ، الذى ما كانت لتحتمله غير

طبائع من البرنز مثل بيتهوفن وجيته ، وشوبنهور وفاجنر . أما عن هينه فقال إنه هو الذى أعطاه أسمى فكرة عمن هو الشاعر الغنائى ، حتى قال مرة أخرى إن ألمانيا لم تنجب غير شاعر واحد ثان إلى جوار جيته ، ألا وهو هينه. فهينه فى نظره لاعب ماهر بالأوزان والألوان . أما جيته فكان موضوع إعجاب لا حد له من جانب نيتشه. فقد رأى فيه النموذج ، وتوسم لديه النزعة الطبيعية المضطربة وقد تحولت شيئاً فشيئاً إلى مكانة جادة . وجيته فى نظره رجل ذو طراز ارتفع إلى مستوى أعلى مما ارتفع إليه أى ألمانى آخر ، ولم يمض أحد فى نبل الأسلوب إلى الشوط الذى وصل إليه . وعلينا دائما أن نتتلمذ له . وليس جيته ذلك الأوليمبى المحلق فى سموات الفن ، بل هو رجل بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، رجل فعال مشارك فى آلام الحياة يحمل عبء الوجود بكل ثقله . لقد صنعت منه الطبيعة فناناً عظيما ، لكنه أخطأ حين توهم أنه عالم ومكتشف عظيم ، وأخطـــأ فى الشطر الأول من حياته حين نشد شيئاً أسمى من الشعر .

وإلى جانب هذه الأقوال العامة عن الشعر والشعراء ، نجد لنيتشه خواطر متناثرة تتصل بكليهما . فيقول : إن الشاعر خادع يرى فى الكاذب أخاه فى الرضاعة ـ لا محل للقول بتعارض بين الشاعر والناقد ، بل التعارض يقوم بين الشاعر وبين مادة الشعر ـ لا يحتاج الشاعر أن يكون منطقياً مع نفسه ـ كل بداية خطر على الشاعر ـ الشعراء كانوا دائماً خداما لنوع معين من الأخلاق ـ الشاعر لا يخجل من تجاربه الحية ـ الشاعر العظيم لا يستلهم غير واقعه . والشاعر الذى يريد أن يدفع نقداً بالذهب ، لابد له أن يدفع من تجاربه الحية .

شوبنهور والشعر

يعرّف شوبنهور الشعر بأنه الفن الذى يثير نشاط الخيال بواسطة الـكلمات . ويستشهد على ذلك بعبارات وردت فى رسالة كتبها الشاعر ڤيلند إلى مرك يقول فيها : « أمضيت يومين ونصفاً أعالج فقرة من الشعر ، يرجع الأمر فيها أساساً إلى كلمة واحدة كنت فى حاجة إليها ولم أستطع العثور عليها . فأدرت الأمر وأدرت رأسى فى كل اتجاه ، لأنى بطبعى حين يتعلق الأمر بصورة (أو لوحة ما) أسعى لـكى أنقل الرؤيا التى تجلت أمامى ، أنقلها لتتجلى أمام القارىء ، وكثيراً ما يحدث ـ كما تعرف ـ أن يتوقف كل شىء على لمحة أو هزة أو ارتـكاس » .

ومن ناحية أخرى يربط شوبنهور بين الشعر وبين الرمز Allegorie والرمز حيلة فنية تشير إلى شىء يختلف عما تعرضه . والشعر يعطى للرمز مكانة بارزة فى داخل أدواته الفنية للتعبير ، لأن الشعر يشمل كل الصور والأفـكار والمثل ، ومهمته أن يوضح الصور والأفـكار والمثل بطريقة عينية ، بحيث تبدو للخيال بكل قدرتها وجلائها . ومن أجل ذلك يستعين بلغة الصور ، وتشمل المجاز والاستعارة والتشبيه والحـكاية والرمز . فهوميروس يقول عن آتيه Até إلهة الجنون إنها بقدميها الرقيقتين السريعتين لا تمشى على الأرض القاسية بل تحلق فوق رءوس البشر ؛ وڤوبنتس يشبه النوم بمعطف يغطى جسم الإنسان كله ، وكليست يقول عن مصباح العالم الباحث إنه يضىء الـكرة الأرضية كلها . أما الرموز والحـكايات الرمزية الشعرية فيسوق شوبنهور أمثلة عليها : «دون كيخوته » لثربانتس ورحلات جلڤر فى ليليبوت لسوفت ، وأسطورة الـكهف فى المقالة السابعة من « جمهورية » أفلاطون .

والشعر يهدف إلى الكشف عن الصور أو المثل وعن درجات تحقق الإرادة الموضوعى، وأن ينقل ذلك بوضوح وحيوية إلى السامع أو القارىء. والمثل أو الصور – بالمعنى الأفلاطونى لهذا اللفظ – هى فى جوهرها عينية : فان كانت الأفكار التى يعبر عنها فى الشعر بواسطة الكلمات أفكاراً مجردة ، فانه يهدف فى نفس الوقت إلى أن يجعل هذه الأفكار حية واضحة مرئية – إن صح هذا التعبير – فى خيال السامع أو القارىء ، وذلك باثارة نشاط خياله ليعمل فى الصور المقدمة إليه حتى يتخيل الأمور العينية التى تدل عليها. لكنه ، لكى يتمكن من تحريك الخيال للعمل ، لا بد له أن ينظم مادة الشعر نظماً من شأنه ألا يدع الأفكار المجردة تظل جامدة فى مواضعها .

وعمل الشاعر فى هذا كعمل الكيماوى الذى يصل إلى رواسب ثابتة من سوائل صافية شفافة بالمزج بينها ؛ فكذلك الشاعر يحصل على ما هو عينى فردى وامتثال مرئى من تصورات عامة مجردة شفافة ، ذلك أن «الصورة» بالمعنى الأفلاطونى لا يمكن أن : تُتعرَّف إلا إذا عُبر عنها تعبيراً مرئيا ، وإن هدف الفنون كلها هو تعرُّف الصور أو المثال ، ولتحقيق هذه الهدف يستعين بالصفات العديدة التى تحيل عموم التصور إلى صورة عينية مرئية ، فنرى هوميروس يضيف إلى كل اسم صفة تشق نطاق المعنى المجرد فتحدد منه أكثر فأكثر ، وتكشف عن صورته العيانية ، فنراه مثلا يقول : « هوى ضوء الشمس الباهر فى أحضان المحيط ، جاذبا الليل الفاحم على الأرض الحنون » ، وجيته يقول وقد هاج فى نفسه الحنينُ إلى إيطاليا وإلى جو الجنوب الدافئ الشهوانى : « حيث النسيم العليل يهبّ من السماء الزرقاء ، والآس ساكن ، والغار مُشْرَع » ؛ ففى هذه المعانى والصور القليلة استطاع أن يهيب بجوِّ الجنوب ويحيا روحيا فيه .

ويقول بعد ذلك : « هل تعرف الدار ؟ سقفها يقوم على عَمَد ، والبهو

يرفّ ، والغرفة يشعّ منها النور ، وعلى الجدران رسومٌ من المرمر تونو إلى » ؛ فى هذه الأوصاف والجزئيات الضئيلة مثّل لنا إيطاليا ذات الفنون أروعَ تمثيل ، وكأنها عرضت نفسها أمام عينه حيـة مُشاهدة .

ومن الوسائل الفعاله جداً التى يستعين بها الشعر فى تحقيق غايته : الوزن والقافية . إن لهما تأثيراً هائلا فى تحريك الخيال . ويقول شوبنهور إنه لا يستطيع أن يقدم تفسيراً لهذا التأثير غير هذا وهو أن ملـكة التصور ، وهى فى جوهرها مرتبطة بالزمان ، تحصل بهما على خاصية بفضلها نتابع كل ضوضاء تتوالى بانتظام ونشعر بانسجام وإياها . وهكذا نجد أن الوزن والقافية وسيلتان لإثارة انتباهنا ونحن نتابع سماع الإنشاد ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه ينشأ عنهما فينا توافق أعمى سابق على كل حكم ، توافق مع ما يُنشَد ، يحصل به هذا الذى ينشد على قوة اقتناع عارية عن كل سبب .

ونظراً إلى عموم المادة التى يستعين بها الشعر للتعبير عن « الصور » (بالمعنى الأفلاطونى دائما) ، فإن ميدانه واسع جداً . فالطبيعة كلها ، « والصور » من مختلف الدرجات ، تصبح بفضـله قابلة للعرض أحيانا بالوصف ، وأحيانا أخرى بالحكاية والقص ، وأحيانا ثالثة بالتمثيل الدرامى . وإذا كانت الفنون التشكيلية تتفوق على الشعر فى عرض الطبقات الدنيا لتحقيق الإرادة الموضوعى لأن الطبيعة الحيوانية الخالصة العارية عن الإدراك والمعرفة تعبر عن نفسها كلها فى لحظة ممتازة من لحظات وجودها ، وهى اللحظة التى يقتضيها الفنان التشكيلى ليعبر عنها فى عمله الفنى ، فإن موضوع الشعر الرئيسىّ هو الإنسان ، بوصفه لا يستنفد فى مجرد تعبير الشكل والملامح ، بل يتمثل خصوصا فى سلسلة من الأفعال وما يصاحبها من أفكار وعواطف وانفعالات ، أى الإنسان فى حركة الزمانية المنظورة ، وهذا أمر

لا يستطيع أى فن تشكيلى أن يعبّر عنه ، والشعر وحده هو القادر على التعبير عنه .

وعلى هذا فإن مهمة الشعر الكبرى هى الكشف عن « الصورة» التى هى أعلى درجات تحقق الإرادة الموضوعى ، وتصوير الانسان فى السلسلة المتماسكة من الأفعال التى يقوم بها بما يصاحبها من عواطف وأفكار وانفعالات . ـ صحيح أن التجربة والتاريخ يدلّاننا على الانسان ، لكنهما يعرّفاننا بالناس أكثر من أن يعرّفاننا بالانسان بما هو إنسان ، أعنى أنهما يقدمان لنا معلومات تجريبية عملية عن سلوك الناس ، أولى من أن يمكناننا من النفوذ إلى الجوهر الباطن للإنسان بما هو إنسان . إن التاريخ لا يعبر عن الانسان فى « صورته » ، بل فى حوادثه وأعراضه وتغيراته ؛ أما الشعر فيدرك « الصورة » ، أعنى الطبيعة الانسانية ـ بعامة ، بغض النظر عن العلاقات والزمان ؛ أى أنه يدرك التحقق الموضوعى التام للإرادة فى أعلى درجات التعبير عنه . «ولهذا فإن الذى يريد أن يعرف الانسانية فى جوهرها الباطن ، فى صورتها ، متحققةً ومتطورة باستمرار ، فعليه أن يبحث عنها فى الآثار الخالدة لكبار الشعراء ؛ ففيها صورة أكثر أمانة وأعظم وضوحا من تلك التى يعرضها علينا المؤرخون : «لأن أفضل المؤرخين بعيدون عن أن يكونوا فى المرتبة الأولى كشعراء ، فضلا عن أنه تعوزهم حرية الحركة » . ذلك أن الشاعر يدرك «صورة» الانسانية من أية ناحية معينة قابلة للعرض ، ويدرك حقيقة ذاته وما تحقق فى هذه الذات : وإدراكه نصف قَبْلى : فالنموذج يقف أمام عقله ثابتا واضحا مضيئا ، لا يتخلى عنه ، ولهذا فانه يبيِّن لنا فى مرآة روحه « الصورة » صافيةً واضحة ، ووصفه صادق صدق الحياة نفسها والمؤرخون القدماء العظام حينما يتخلون عن الأخبار يصبحون شعراء ، مثلا حين يصورون خُطب أبطالهم ، هنالك يستمدون من الشعر الملحمى صناعته

وأدواته . والمؤرخ الخالص القُح الذى يعمل بحسب الأخبار والروايات وحدها يشبه إنسانا ليست لديه أدنى معرفة بالرياضيات يبحث فى أشكال يجدها عرضا ، فيستعمل أدوات القياس لمعرفة علاقاتها ؛ بينما الشاعر يشبه الرياضى الذى يبنى هذه العلاقات قبليا فى ذهنه ، فى عيان خالص ، ويبين نسبها وخصائصها كما هى فى « الصورة » لا كما هى فى الأشكال العينية المرسومة . وفى هذا المعنى يقول شلر : « إن ما لم يحدث أبداً ولا فى أى مكان هذا وحده هو الذى لا يشيخ أبداً » .

ويشترط شوبنهور ، بعد أن أكد أهمية الوزن والقافية فى أداء مهمة الشعر ، أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية وأن ترتبطا باطنيا . أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافى فانه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين ؛ وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافى من أجل الأفكار ، فانه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الأذن ولا يتحرك به الخيال . أما إذا تتابعت الأفكار فى تسلسل طبيعى مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافى ، فانه يكون للغة الشعر تأثير السحر . وسهولة القوافى ومجيؤها بصورة طبيعية لا تكلّف فيها يكفلان السلامة التامة والتوازن الباطن فى الأفكار وهذا من شأنه أن يعطى للقصيدة قدرة فائقة على التأثير فى الخيال . إن للأفكار قوافى باطنة ، كما أن للألفاظ التى تعبر عن الأفكار قوافى ظاهرة . ولا بد أن يتوافر فى الافكار المعبر عنها فى الشعر قوافيها الملائمة باطنا . وجيته هو سيد الشعراء الألمان فى اختراع القوافى البارعة . وقصائده كلها تشهد له بذلك .

قلنا إذن إن مهمة الشاعر أن يحرّك فينا الخيال بواسطة الألفاظ ، أى أن يكشف لنا عن « الصور » ، وذلك بأن يبين لنا بالمثال ماهى الحياة

وما هو العالم : ولهذا كان شرطاً ضروريا أن يكون قد أدرك ماهى الحياة وما هو العالم . فبقدر ما يكون على علم بكليهما تكون منزلته فى الشعر . ولهذا توجد درجات لا حصر لها للشعراء كما لعمق إدراك طبيعة الأشياء ووضوحها . وكل شاعر يمكن أن يعد نفسه قديراً إذا استطاع بدقة أن يصور ما أدركه بحيث تنطبق الصورة على الأصل . ويمكن الشاعر العظيم أن يرى نفسه عظيما إذا ما قارن نفسه بغيره فوجد هؤلاء ذوى نظرة سطحية وغور ضحل . وله أن يفخر بنفسه ولا يستمع إلى من يطالبونه بالتواضع ، إذ ليس من الممكن ألا يدرك صاحب الموهبة موهبته ، كما أن من طوله ست أقدام لا يمكن ألا يلاحظ أنه أطول من غيره . وهوراس ولوكرتيوس وأوفيد ومعظم القدماء قد افتخروا بمواهب أنفسهم ، وكذلك فعل بين المحدثين دانته وشيكسبير وبيكون . أما أن يكون المرء ذا عقل وموهبة عظيمين ولا يتبين ذلك فان هذا أمر غير معقول ، ولا يطالب من هذا شأنه أن يكون متواضعا غير أولئك الذين يريدون أن يغزوا أنفسهم عن عجزهم وإفلاسهم . وقد تهكم أحد الانجليز قائلا إنه لا يوجد بين كلمتى modesty merit شيء مشترك غير أن كلتا الكلمتين تبدأ بحرف M . وقد قال كورنى الشاعر الفرنسى العظيم : « إن التواضع الزائف يرفع كل ثقة : فأنا أعرف قيمتى ، وأعتقد ما يقوله عنها الآخرون » ، وقال جيته بكل صراحة : « الصعاليك وحدهم هم المتواضعون » . ذلك أن من لديه مواهب ومناقب ، يقدر مواهب الغير ومناقبهم ، ويفهم نفسه جيداً . أما الذى يفتقر إلى المواهب والمناقب فانه يود ألا توجد أية مواهب أو مناقب ، ونظرته إلى الغير تملؤ نفسه بالعذاب : لأن الحسد الباهت الأخضر الأصفر يأكل قلبه ، ولهذا يود أن يحطم كل تفوق وامتياز ؛ فاذا اضطر رغم أنفه أن يسلم بوجود التفوق والمواهب الممتازة ، فإنه لا يسلم بذلك إلا بشرط سترها وإخفائها

بل والتنصل منها وإنكارها والبراءة منها كأنها جرائم وكبائر ! وهذا هو الذي يفسر انتشار إطراء التواضع وعد التواضع فضيلة حميدة .

وعرض الشاعر « لصورة » الإنسانية ، يمكن أن يتم : إما بأن يكون المعروض والعارض شيئا واحداً : وهذا هو الذي يحدث في الشعر الغنائي ، ففيه يعرض الشاعر أحواله وعواطفه وانفعالاته ، ومن هنا كان من جوهر هذا الشعر الذاتية ، — وإما أن يكون العارض والمعروض مختلفين تماما ، كما هو الشأن في سائر فنون الشعر ، إذ يختفي العارض وراء المعروض وأحيانا يزول تماما . وفي الشعر الرومانسي يعبر الشاعر عن حالته بالنغم والموقف الكلي : وهو أوفر من الأغنية قدراً من الموضوعية ، ولكنه مع ذلك ينطوي على جانب ذاتي ، وهذا الجانب الذاتي يقل أكثر فأكثر في الشعر المسمى Idyll ، ويتضاءل أكثر في القصة ، ويتضاءل أكثر وأكثر في الملحمة ، ويكاد لا يعثر له على أثر في الدراما ، ولهذا فإن الدراما أكثر الفنون الشعرية موضوعية ، ومن نواح عديدة تعد أكملها وأصعبها . وهكذا نرى أن للشعر ثلاثة أنواع : الغنائي والملحمي والدرامي . وهذه الأنواع بمثابة درجات متصاعدة حسب الأهمية والموضوعية وتتنازل وفقا للفردية والمشاعر الذاتية . إذ الشعر يرتفع من عرض الأحوال الفردية العاطفية إلى النموذج الأعلى للإنسانية الكلية : فهو في المرحلة الدنيا مرآة للذات الفردية ، وهو في المرحلة العليا مرآة للعالم وللإنسانية : والأولى مرحلة الشعر الغنائي . والمرحلة العليا هي مرحلة الشعر الدرامي : فالشعر الغنائي مرآة الذات الفردية ، والشعر الدرامي مرآة الذات الإنسانية العالمية . ولقد صدق هاملت حين قال : « إن هدف المسرحية أن تضع أمام الطبيعة المرآة ، وأمام الفضيلة ملامحها ، وأمام العار صورته ، وأمام العصر والزمان نسخة محاكية لوجهه » .

هيجل والشعر

الشعر فى منزلة وسط بين الفنون التشكيلية وبين الموسيقى ، إنه تركيب جامع بينهما يرفعهما إلى مستوى أعلى ، هو مستوى الباطن الروحى . فالشعر يشارك الموسيقى فى أنه يقوم على مبدأ إدراك الباطن بالباطن ، وهو مبدأ يفتقر إليه المعمار والنحت والتصوير ، والشعر من ناحية أخرى ينمو حتى يؤلف مع الامتثالات والعيانات والعواطف الباطنة ، يؤلف عالماً موضوعياً يفوق دقة النحت والتصوير . ثم إن الشعر أقدر من سائر الفنون على التعبير — على نحو أكمل — عن كلية الحادث والسرد التام للحركات الباطنة والانفعالات والامتثالات وتطور مراحل الفعل .

إن مبدأ الشعر هو الروحية . لكنه بدلا من أن يستعين بالمادة الثقيلة لإعطاء الباطن جواً رمزيا ، مثل المعمار ، وبدلا من أن ينحت فى المادة الحقيقية امتثالا خارجياً ومكانياً للروح كما يفعل النحت ، نجده يصور الروح من أجل الروح ، دون أن يضفى على تعبيراته شكلا مرئيا جسميا . والشعر أيضا قادر على التعبير ليس فقط عن الباطن الذاتى بل وأيضا عن خصائص الحياة الخارجية على نحو أكمل وأشمل من الموسيقى والتصوير . إنه فى آن واحد : تركيبى ، بمعنى أنه قادر على أن يجمع فى حزمة واحدة عناصر الباطن الذاتى ، — وتحليلى بمعنى أنه قادر على تقرير خصائص العالم الخارجى عرضا بأن يضعها بعضها إلى جانب بعض .

لكن الشعر يمتاز من سائر الفنون بقدرته على التعبير عن أى مضمون كائنا ما كان . صحيح أنه لا يملك الدقة التى يملكها الإدراك الحسى المتمثل فى أعمال النحت والمعمار والتصوير ، وصحيح أن الملامح المختلفة التى يستعين بها

الشعر لجعل الشكل العينى لمضمون ما مدركا — نقول إن هذه الملامح لاتؤلف شكلاً واحداً ، كما فى التصوير حيث التفاصيل تقدَّم كلها دفعة واحدة وفى وقت واحد ، أما فى الشعر فإنها تسرد منفصلة متوالية ، ولهذا لا يملك الشعر إلا التعبير عن العناصر على الولاء الواحد بعد الآخر . لكن هذه النقائص من نوع حسى خالص ويمكن الروح أن تتلافاها . ذلك أن القول لا يقتصر على تقديم المضمون وكأنه ميسور للتأمل الخارجى فحسب ، بل هو فضلا عن ذلك يهيب بالباطن فينا ، بالعيان الروحى؛ وينتج عن هذا أنه ولو أن الملامح المختلفة تقدَّم على الولاء ، فإنها تنتهى بالتجمع فى النفس التى هى فى هوية دائمة مع ذاتها ، وفى وسعها أن تقضى على فواصل التوالى ، وأن تحشد فى لوحة واحدة كل التفاصيل المتتالية . ومن ناحية أخرى نجد أن افتقار الشعر إلى الإدراك الحسى والدقة الخارجية المتمثلين فى التصوير، هذا الافتقار هو نفسه علة ثراء لا حد له . ذلك أن الشعر لا يحدُّ بمكان معين ، ولا بلحظة معينة أو موقف معين ، بل هو قادرعلى تمثيل الشئ بكل عمقه الباطن وبكل سعته وعَرضه الممتدّ فى الزمان .

والشعر يتميز من الموسيقى ، رغم اشتراكهما فى المادة وهى الأصوات ، من حيث أن الموسيقى تقتصر على الباطن ولا تتجاوزه إلى خارج الصوت . فالموسيقى تتوقف عن إعطاء النفس صورة مرئية محسوسة حاضرة ، إلى جانب التعبير الصوتى اللامادى تقريباً ؛ أما الشعر فيريد أن يتحقق بكامله ، مختلطاً بمضمون النفس كما يتكون فى الخيال .

وبعد أن يميز هيجل بين الشعر وسائر الفنون يتساءل عن خاصية الشعر فيجدها أولا فى كون التعبير الخارجى للمضمون الشعرى يرد إلى أقل درجة ، إن لم يكن إلى الصفر . إنما خاصية الشعر أن يعبر عن العيان الباطن فتتخذ الأشكال الروحية مكان المحسوس وتقدم المواد التى يراد تشكيلها .

أما عن ماهية الشعر فهو كسائر الفنون تعبير عن الجمال كله فى جانبه الأكثر روحية . فمضمون الشعر ليس الأمور الطبيعية : بل موضوعه هو المعانى الروحية التى تنطوى عليها الأمور الطبيعية . إن موضوع الشعر ليس هو الشمس والجبال والغابة والمناظر ، ولا القسمات والأشكال الإنسانية الخارجية بل المعانى الروحية الكامنة فيها. وحتى لو أهاب بالعيان والإدراك، فإنه يظل محتفظاً بطابعه الروحى ولا يعمل إلا من أجل الوجدان الباطن . ونسبه إلى الروحى أكبر من نسبه إلى الموضوعات الخارجية فى مظهرها الحسى العينى. وعلى هذا فان هذا المضمون، أعنى الأمور الطبيعية أو الانسانية الخارجية المادية ، لا يدخل فى مجال الشعر إلا بالقدر الذى تجد فيه الروح دافعاً لنشاطها أو مواد لانفعالها ؛ إنها تدخل فى الشعر بوصفها الاطار الذى يجول فيه الانسان ، لكنه إطار يستمد كل قيمته من علاقاته بباطن الشعور، دون أن يوحى لنفسه منزلة الموضوع الوحيد للشعر . فإن موضوع الشعر هو الملكوت اللامتناهى للروح . ومن هنا كانت مهمة الشعر الرئيسية هى أن يستثير فى الشعور قوى الحياة الروحية وكل مايهزنا ويحركنا فى العواطف والمشاعر الانسانية ، أى الملكوت اللامتناهى للامتثالات والأفعال والمشروعات والمصائر الإنسانية وسير الدنيا وأحداثها والطريقة التى على نحوها تسيطر عليها الآلهة وتوجهها . ولهذ كان دائماً ، ولا يزال حتى اليوم ، الينبوع الذى يرتوى منه عطش الإنسان للمعرفة ورغبته فى التعلم .

والشعر أقدم من النثر . إنه يعبر عن الامتثال التلقائى للحق ، إنه معرفة لا تفصل بعد بين الكلى وبين مظاهره الحية الجزئية ، ولا الناموس عن تطبيقاته ، ولا الهدف عن الوسيلة ، بل يتصور كل حد من هذه الحدود من خلال الحد المقابل .

والشعر يصور كل شيء على شكل كل مستقل مقفل ، يمكن أن يحتوى

على مضمون غنى جداً وأن يشتمل على كثرة من الظروف والأفراد والأفعال، والأحداث والعواطف والامتثالات ، لكن ينبغى عليه أن يصور هذا الحشد الهائل من الخصائص والجزئيات على أنها تتوقف على مبدأ واحد ليست كل هذه الجزئيات غير فيوض صادرة عنه . ولهذا فإن الكلى والعام والعقلى لا يظهر فى الشعر على هيئة عموم مجرد أو تركيب فلسفى أو تنوع متعدد المظاهر يصنع العقل منها روابط ، بل يبدو ما هو كلى وعام وعقلى على أنه شئ حى ، ذو وحدة تؤثر فى كل أجزائه ، وتفعل فعلها فيه من الباطن .

ولما كان موضوع الشعر ليس الكليات والعموميات المجردة العلمية ، بل الفردى العينى، فإنه يجد تحديده الرئيسى فى الطابع القومى الصادر هو عنه ، فتصبح طرائق هذا الطابع القومى هى طرائقه ، ولهذا يخوض الشعر فى عدد هائل من الجزئيات والخصائص. فالشعر الشرقى والإيطالى والأسبانى والانجليزى، واللاتينى واليونانى والألمانى يختلف بعضه عن بعض بالروح ، والعاطفة ، والنظرة إلى العالم ، والتعبير ، الخ .

كما أن الشعر تختلف طبيعته وفقاً للعصور ، فلكل عصر شعره ، ولا يمكن أن يكون له شعر غيره . فالشعر الألمانى اليوم مثلا ما كان يمكن أن يكون كذلك فى العصر الوسيط أو فى عصر حرب الثلاثين عاماً . فالتحديدات التى تهمنا اليوم إلى أقصى درجة تؤلف جزءاً من مرحلة التطور التى فيها عصرنا هذا ، وهكذا نجد أن لكل عصر حساسته الخاصة ، وطريقته الخاصة فى النظر إلى العالم ، مما يجد أوضح وأكمل تعبير عنه فى الشعر .

ومن بين هذه الخصائص القومية وطرائق التفكير التى تختلف من عصر إلى عصر والنظرات فى العالم المتباينة ، نقول إن من بينها ما هو أكثر شعرية من غيره . ولهذا نجد على وجه العموم أن الشعور الشرقى أحفل بالشاعرية

من الشعور الغربي ، فيما عدا عند اليونان. إن غير المنفصل ، والثابت والواحد والجوهري ، هو الذي يلعب الدور الرئيسي في الشرق ، وهذه الطريقة في النظر إلى الأمور ، وإن لم تصل إلى حرية المثل الأعلى ، فإنها يمكن ويجب أن ننظر إليها على أنها الطريقة المثلى والأكمل. أما الغرب فعلى العكس من ذلك ، هكذا يقول هيجل، ينصرف خصوصا في آخر أيامه، إلى تشتيت وتجزئ اللامتناهي إلى غير نهاية . وبفضل رد كل الأشياء إلى نقط منعزلة فإن المتناهي يتخذ في الامتثال طابعا مستقلا ، مما لا يعني من ضرورة رده إلى ما هو نسبي ؛ أما الشرق فلا شيء في نظره مستقل بذاته ، بل كل شيء يبدو كأنه عرض من أعراض الواحد . والمطلق يندرج فيه وفيه يجد السبب الأعلى لوجوده .

ولكن رغم هذه الفروق بين الشعوب ، فان شعر كل شعب وشعر كل عصر يتضمن عنصراً معقولا يعقله سائر الشعوب وسائر العصور ، عنصراً يؤلف مصدر المتعة لكل إنسان إلى أي عنصر انتسب : إنه عنصر عام لأنه إنساني ، ولأنه يشارك في ماهية الفن . ولهذا السبب ظل الشعر اليوناني موضوع إعجاب باستمرار ونموذجا يحتذى ، إما في مضمونه أو في شكله الفني . وحتى الشعر الهندي ، رغم اختلاف النظرة إلى العالم التي تكمن وراءه عن نظرتنا نحن إلى العالم ، فانه ليس غريبا عنا كل الغرابة ، بل نفهمه ونقدره ونتذوقه . وإنه لمن أكبر مزايا هذا العصر — عصر هيجل — أنه ينمو شيئاً فشيئاً نحو تمثل كل ثروة الفن وكل نتاج الروح الانسانية ، عن أي شعب صدر وإلى أي عصر انتسب .

* * *

أما العمل الفني الشعري بوجه عام فينبغي فيه أن يبدو على هيئة كل

عضوى مقفل محدود كامل فى كل أجزائه. وهذا الشرط لا يمكن أن يتحقق إلا على النحو التالى :

فأولا ينبغى فى كل ما يقدر له أن يؤلف المضمون الرئيسى للعمل الفنى الشعرى، سواء أكان فعلا أو مغامرة أو عاطفة أو وجدانا ، نقول إنه ينبغى أن يكون ذا وحدة باطنة . وماحوله ينبغى أن يعود إلى هذه الوحدة وأن يكون معها على علاقة عينية حرة . لكن يلاحظ مع ذلك أنه بالنسبة إلى التصور والخلق الشعريين فإن كل جزء وكل لحظة له قيمته فى ذاته وله حياته الذاتية . ولهذا نرى الشعر يلذ له أن يهتم بما هو جزئى ، ويرسمه بولع ، وينظر إليه على أنه كلٌ فى ذاته . وبهذه الناحية يحصل العمل الفنى الشعرى على لون من الاستقلال ؛ وليس فى هذا تناقض مع الشرط الأول وهو الوحدة، لأنه ليس المقصود باستقلال الجزئيات انفصالها بحيث تتنافر مع الكل ، أى تتنافر فيما بينها ، بل يقصد فقط أن يكون ثمَّ تمايز إلى الدرجة التى ترينا أن الأجزاء المختلفة وضعت لذاتها ، وأن لها حياتها الخاصة الذاتية ، وأنها تستطيع أن تقوم بنفسها دون أن تنفصل عن الكل . ذلك لأنه لابد من هذا اللون من الاستقلال من أجل إضفاء حياة حقيقية على العمل الفنى .

وكل عمل فنى شعرى هو كائن عضوى لامتناه فى ذاته ، غنى فى مضمونه ، ويعبر خارجياً عن هذا المضمون بمعونة التعبيرات الملائمة ؛ إن فيه وحدة ، ولكنها وحدة فيها الجزئى بدلا من أن يكون فى حال من التبعية المجردة يملك نفس الاستقلال الحى الذى يملكه الكل ، ويتحقق دون أى عرض ظاهر ، أى منفعة معلومة ؛ إنه غنى بالمادة التى استمدها من الحقيقة الواقعية ، لكنه برىء من كل اعتماد على هذا المضمون ، وعلى أى ميدان معين من ميادين الحياة . وبالجملة فان العمل الفنى الشعرى يخلق بكل حرية ، ابتغاء أن يفضى، على أكمل وجه ممكن إلى تصور الأشياء ، وأن يحقق اتفاقاً بين الموجودات الخارجية وماهيتها الباطنة .

هيجل والموسيقى

تختلف الموسيقى عن سائر الفنون اختلافا بيناً من حيث أداة التعبير ومداه وما تكشف عنه . فالمعمار أشدّ الفنون نقصاً لأنه غير قادر على التعبير بدقة عما هو روحى ، بمعونة المادة الثقيلة التى يستخدمها عنصراً حسياً يعالجه وفقاً لقوانين الثقل . والنحت ، وإن استهدف ما هو روحى ، فإنه لا ينظر إليه من حيث إنه ذو طابع خاص ، ولا من حيث إنه بطون ذاتى ولكن من حيث الفردية الحرة المنفصلة عن المضمون الجوهرى وعن التعبير الجسمانى عما هو روحى. والتصوير أدخلُ فى ميدان ما هو روحى ، لأنه يعبر عن الذاتية الخاصة ، إذ هو لا يكتفى بالمادة الخاضعة لقوانين الثقل ، كالمعمار ، ولا بالمادة غير المتعينة كالنحت ، بل يتخذ المظهر أداة للتعبير ، خصوصاً المظهر المتولد عن الألون. بيد أنه لا يستخدام اللون إلاّ لإظهار الأشكال المكانية كما توجد فى الوقع الحى ، ثم يوغل فى استخراج قوى اللون بحيث يصل إلى ما يمكن أن يسمى سحر الألوان الذى بفضله يختفى ما هو موضوعى ، فلا يبدو الأثر صادراً عن شىء مادى . وبرغم ذلك الأثر فاننا فى ميدان التصوير لا نزال نتعلق بالمظاهر المكانية ، فليس ثم فيه إذن ذاتية خالصة . ولا بد للفن أن يتخلص مما هو ذو طبيعة دائمة ، مادة أو لوناً ، لكى يحقق هذه الذاتية الخالصة .

وهذا ما تفعله الموسيقى . ففيها لا تدخل عناصر دائمة تبدو كأن لها شخصية مستقلة قائمة برأسها، بل عناصرها لا قوام لها ، تختفى بمجرد استخدامها لأن النغمات والأصوات تزول فور التعبير عنها ولا يبقى منها شىء ، مما يجنبها كل استقلال موضوعى . ولهذا فان الذاتية تظل كما هى حتى فى تعبيرها الموضوعى ، بحيث لا يكون للتعبير الموضوعى أى قيام بالذات .

« إن الموسيقى ، بفضل الصوت ، تنفصل عن الشكل الخارجى والمظهر المدرك ، وتحتاج ، لإدراك آثارها ، إلى عضو خاص هو السمع ، والسمع كالبصر لا يؤلف جزءاً من الحواس العملية ، بل هو حس نظرى ، وهو أوفر تصورية من البصر وذلك لأن التأمل الهادىء النزيه للآثار الفنية لا يحاول القضاء على الموضوعات ، بل يدعها باقية كما هى . ولهذا فان مايدرك بالبصر ليس ما هو صورى فى ذاته ، بل يتعلق بوجود المحسوس ؛ أما الأذن فانها لا تتجه إلى الموضوعات بل تدرك نتائج ذلك الإدراك الباطن للجسم الذى به ينكشف تصور النفس انكشافاً أوليا ، ولا يتعلق بالشكل الخارجى المادى » (« علم الجمال » ج٣ ق١ ص ٢٩٦ . باريس سنة ١٩٤٤ .)

فالصوت بطبعه مجرد ، وفى هذا يختلف كل الاختلاف عن اللون وعن المادة الغليظة . ولهذا يستطيع المرء بالحجر واللون أن يحاكى أشكال الأشياء كلها ، كما توجد فى الواقع ، أما الصوت فيستحيل عليه ذلك ، إنه لا يستطيع أن يعبر إلا عن الذاتية المجردة ، التى هى الانا الخاوى من كل مضمون . ولهذا فان المهمة الأساسية للموسيقى هى جعل الانا أو الذات الباطنة ترن رنيناً خاصاً ، وليست مهمتها محاكاة للموضوعات الواقعية . إنها تهز الذاتية العميقة والنفس التصورية .

ولهذا تتجه الموسيقى إلى الذاتية العميقة ؛ إنها الفنّ الذى يُستخدم للتأثير فى النفوس . صحيح أن التصوير يستطيع هو الآخر أن يعبر — بطريق الملامح والأشكال — عن أحوال النفس والمواقف التى توجد فيها والأحداث التى تكون هى مسرحها ، بيد أن مانراه فى اللوحات ما هو إلا مظاهر موضوعية يدركها الأنا من خارج ، إن صحّ هذا التعبير ، بوصفها أموراً متميزة منه .

ومهما حاول المرء أن يغوص فى أعماق الموقف أو الشخصية أو الشكل الذى

يعبّر عنه التمثال ، ومهما حاول أن ينفذ فى أعماق الأثر الفنى وأن يتجاذب وإياه فى نوع من الوجد شبيه بالوجد الصوفى الاتحادى فلن يغير هذا كله من واقع الأمر شيئاً ، فان هذه الآثار الفنية ، اللوحات والتماثيل ، تظلّ بالنسبة إلى المشاهد مجرد موضوعات خارجية عنه متميزة منه . أما فى الموسيقى فليس هناك تمايز وانفصال بين القطعة الموسيقية ومن يسمعها. فضمونها هو الذاتى فى ذاته ، وتعبيرها الخارجى ليس فيه ثبات فى المكان بل هو تحليق فى الهواء لا تحمله إلا الذاتية الباطنة ولا يوجد إلا بها ومن أجلها. صحيح أن الأصوات تعبيرات خارجية ، لكنها تعبيرات خارجية تختفى بمجرد ظهورها ، بينما الألوان والأحجار تظل باقية. إن الأذن حالما تدرك الصور يختفى الصوت . والأثر الذى يتركه يستمر فى الباطن فوراً ، والأصوات لا تجد لها أصداء إلا فى أعمق عمائق النفس وقد اهتزت ذاتيتها التصورية.

وهذه الذاتية هى الجانب الشكلى فى الموسيقى . وإذا كنا نتحدث عن مضمون فى الموسيقى ، فليس ذلك بالمعنى الذى نقصده حينما نتحدث عن مضمون فى الفنون التجسيمية أو الشعر ، لأن الموسيقى لا تنتهى إلى شىء موضوعى مثل الأشكال التى تصور ظواهر خارجية واقعية .

لكن ليس معنى هذا أن الموسيقى خالية من المضمون ، وإلا لما كانت خليقة باسم الفن . بل لابد أن تقوم الموسيقى بالتعبير عما هو روحها من أجل أن تكون فناً. وهذا التعبير إما أن يصاغ فى كلمات أو يستخلص من الروابط الانسجامية والميلودية . ولهذا فان المهمة الرئيسية الخاصة بالموسيقى هى أن تقدم هذا المضمون للروح ، لا كما يوجد فى الشعور العام ، لكن كما تدركه الذاتية الباطنة . فعلى الموسيقى أن تجعل حياة الأصوات ترن . والعنصر الاساسى فى الذاتية الباطنة هو «العاطفة» .

ثم يتسع مجالها بحيث تصبح تعبيراً عن كل العواطف الخاصة ، وكل الفروق الدقيقة للسرور والبهجة والهوى وانتصار الروح ، وكل الفروق المتدرجة للقلق والضيق والحزن والشكوى والألم واليأس ، وكذلك درجات العبادة والتقدير والحب .

والصوت فى أصله تعبير عن النفس، فالآهات تعبيرات عن الذات . ولكن الآهات ليست فى ذاتها موسيقى ، لأنها خالية من الإيقاع . فلابد من الإيقاع والوزن ، لكى تستحيل الأصوات إلى موسيقى . وإذا كانت الأصوات أقدر من سائر العناصر الحسية على التعبير عن الجوهر البسيط الباطن للمضمون ، فما ذلك إلا لأن الصوت من ميدان الزمان ، وهو بالتالى لا يتضمن فارقاً بين الذاتية البسيطة والشكل الجسمانى .

والموسيقى تدرك الشعور الباطن للذات ، وعن هذا الطريق تحرك مسرح التغيرات الباطنة ، أى القلب والنفس ، أى المركز البسيط الذى يتجمع عنده الإنسان كله .

وقد قلنا إن الزمان هو العنصر الرئيسى فى الموسيقى ، ذلك أن الموسيقى لا تحدث الأصوات إلا بإثارة حركة ذبذبة فى الأجسام المرصوصة فى المكان . وهذه الذبذبة لا تدخل الفن إلا من خلال التتابع ، حتى إن الأجسام لا تشارك فى الموسيقى من حيث شكلها المكانى ، ولكن من حيث حركاتها فى الزمان ومن حيث مدة هذه الحركات . لكن الموسيقى لا تدع الزمان يجرى فى تسلسله كما يشاء ، بل لا بد لها أن تخضعه لوزن وإيقاع .

ويتلو الزمان فى الأهمية الانسجام ، ويقصد به الروابط التى تحكم عالم الأصوات وفقاً لقانون دقيق . ذلك أن لكل آلة خصائصها الصوتية ،

ابتداءً من الصوت الإنساني حتى الكمان . وعلى الموسيقى أن تفيد من كل آلة : إما على حدة ، وإما بالوفاق فيما بينها . وتحقيق الوفاق بين مختلف الآلات تعترضه صعوبات عديدة ، لأن لكل آلة — كما قلنا — خصائص قد لا تتفق مع خصائص آلة أخرى ، ولهذا يحتاج إلى مهارة عظيمة جداً تتناول معرفة كل آلة وما تؤديه . ويقول هيجل إنه لدى سماعه لسمفونيات موتسارت كان يشعر بأنه أمام حوار درامى ، حوار بين مختلف الآلات ، فيه أحياناً تنمو مجموعة من الآلات بينما المجموعة الأخرى تشير مجرد إشارة ، وأحياناً ترد مجموعة على مجموعة أخرى وينشأ عن هذا كله تبادل جذاب لذيذ بين الأصوات وقراراتها ، بين الابتداآت والاستئنافات ، بين ألوان التقدم وأنواع الحشو المكمل .

والعنصر الثالث هو الميلوديا ، وهى الجانب الشعرى السامى فى الموسيقى الذى فيه يتخذ الإبداع الفنى كامل حريته . فان الميلوديا تحلق فوق الوزن والايقاع والانسجام ، بيد أنها لا تملك من وسائل التحقيق غير حركات الأصوات الايقاعية الموزونة فى روابطها الجوهرية الضرورية .

وخصائص الميلوديا تنحصر فيما يلى : فالميلوديا فيما يتصل بتسلسلها الانسجامى قد تقتصر أولا على مجموعة بسيطة جداً من التوافق والتنوع فى النغمة ، ليس فيها تعارض . ومن هذا النوع ميلوديات الاغانى Lieder . وقد تتسع الميلوديا فتتزايد كل نغمة فيها إلى أن تصبح توافقاً كبيراً ، وبهذا تكتسب ثروة عظمى من الأنغام ، وتحقق بالانسجام تداخلا يفسر معه التمييز بين الملوديا بالمعنى الدقيق وبين الانسجام الذى لا يعطى فى الواقع غير نقط ارتكاز ويكون بمثابة أرض وأساس تنشأ عليهما الميلوديا . هنالك يؤلف الانسجام والميلوديا كلا واحداً متماسكا ، وكل تغير فى الواحد يجر بالضرورة إلى تغير فى الآخر ، كما هى الحال فى الكورال ذى الأربعة أصوات . كما أن الميلوديا

ذات الأصوات العديدة يمكن أن تتعقد بحيث تتخذ شكل التوالى الانسجامى أو تتداخل فيما بين بعضها وبعض، بحيث يؤدى التلاقى إلى انسجام، كما هو مشاهد فى تآليف يوهان سبستيان باخ Bach .

وللموسيقى إما أن تتبع نصاً معيناً تتقيد به ، وإما أن تطلق لنفسها العنان فى الإبداع . غير أن التمسك بنص يجعل الموسيقى تحرص على مضمون معين . والنص يقدم امتثالات دقيقة وينزع الشعور من المشاعر الغامضة والأحلام الخالية من المضمون التى ينساق إليها . غير أن هذا التقيد بنص ليس معناه أن تصبح للموسيقى عبدة له وتتخلى عن كل حرية فى حركاتها الذاتية ، وإلا فانها لا تخلق عملا يكفى نفسه بنفسه ، بل يقتصر على الاستخدام العقلى، المصطنع ، لوسائل التعبير الموسيقية من أجل الترجمة الأمينة عن مضمون خارج عنها . غير أن هذا يجب ألا يحملنا على الدعوة إلى التحرر التام من مضمون النص ، كما فعل المؤلفون الموسيقيون الإيطاليون فى عصر هيجل . وإنما الفن كل الفن فى النفود إلى معنى الكلمات والمواقف والأفعال الموصوفة فى النص ، ثم ترك النفس على سجيتها يتدفق فيها التعبير الموسيقى فهذا شأن كبار مؤلفى الموسيقى إنهم لا يضيفون شيئاً غريباً عن الكلمات ، بيد أنهم لا يعوقون بذلك الانطلاق الحر للاصوات والسورة الحرة للتأليف .

والموسيقى المصاحبة ذات أنواع ثلاثة . الأول هو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الدينية ، وهى التى لا تعبر عن عاطفه ذاتية فردية ، بل عن مضمون جوهرى لكل عاطفة ، أو عن العاطفة العامة عند جماعة معينة ، وغالباً ما تتخذ طابعاً ملحمياً ، وإن كانت لا تعبر عن حادثة بوصفها حادثة . وهذه الموسيقى الدينية بالغة العمق والتأثير . والمثل الأبرز لهذه الموسيقى هو موسيقى سبستيان باخ الذى بلغ درجة فائقة من عمق العاطفة الدينية وإتقان فن

الموسيقى وغنى الإبداع الفنى . وتمتاز الموسيقى البروتستنتية ، التى يمثلها خصوصاً باخ ، من الموسيقى الكاثوليكية بالأوراتوريو oratorio المستمد من أعياد آلام المسيح .

والنوع الثانى هو الموسيقى الغنائية lyrique ، وهى تعبر ميلودياً عن الأحوال الفردية للنفس ، وينبغى أن تكون بعيدة – قدر المستطاع — عما هو خطابى إلقائى déclamatoire .

والنوع الثالث هو الموسيقى الدرامية ، وهى التى تعبر عن الوجدانات الصاخبة العنيفة التى لاتعرف بداية ولا نهاية ، وعن النقائص الباطنة غير القابلة للحل ، وعن ألوان التمزق العميق للروح، مماهو موضوع الطراغوديات أو المآسى المسرحية .

وإلى جانب هذه الموسيقى المصاحبة توجد موسيقى مستقلة قائمة برأسها ، هى تلك التى نجدها فى الرباعيات والخماسيات والسداسيات والسمفونيات ؛ وهى موسيقى إما تستخدم بضع آلات قليلة ، أو تستخدم أوركسترا بأكمله ولا تبدأ من نص،ولاتستخدم صوتاً إنسانياً ، ولا تتابع سيراً من الامتثالات والتصورات ، بل تتوجه إلى الحساسية المجردة العامة . وما يميز هذه الموسيقى هو الجيئة والذهاب ، والصعود والنزول فى الحركات الانسجامية والميلودية والتقدم المتفاوت والنفوذ العميق أو الجاد أحياناً،أو التطور الهادىء الرقيق السائل أحياناً أخرى ؛ وبالجملة تتميز هذه الموسيقى المستقلة بأنها استغلال عميق لميلوديا بكل وسائل الموسيقى وبالتأليف البارع بين أصوات الآلات ، وبالتقابل والتبادل .

تلك خلاصة نظرية هيجل فى الموسيقى ، هذا الفن المعبر عن الذاتية الباطنة وعن أعمق أعماق الروح الانسانية .

شوبنهور والموسيقى

الموسيقى عند شوبنهور « فن مستقل بذاته عن بقية الفنون كلها تمام الاستقلال . ففيها لانجد تقليد أو تكرار أية صورة للكائنات الموجودة في العالم . ولكن لها مع ذلك من الجلال والروعة ، وقوة التأثير في أعماق الانسان ، والنفوذ إلى أخفى خفاياه ، وكأنها لغة عامة كل العموم ، قد فاقت في وضوحها العالم المرئى نفسه ـ ما يجعلنا نعدها المعبر الأكبر عن جوهر الوجود وحقيقة العالم » .

ذلك لأن الموسيقى هى وحدها ، من بين الفنون ، التى تعبر عن الوجود في وحدته المطلقة ، لاعن هذا الجزء أو ذاك كما تفعل بقية الفنون ، فان هذه إنما تعبر عن صور متعددة جزئية للوجود ، الذى هو الارادة المطلقة الكلية كما تتحقق فى الظواهر ؛ ولا تستطيع أن تدرك الوجود ككل واحد تسوده إرادة واحدة ، بل يتعلق كل فن منها بطائفة من الظواهر التى يتكون منها هذا العالم المحسوس . أما الموسيقى فتجاوز الصور ، هذا المظهر الأول للتحقق الموضوعى للإرادة ، إلى الارادة نفسها فى أعماقها وجوهرها وأدق مضمونها وخفاياها ، وتعبر عن هذه الارادة مباشرة ، لا فى صور منعزلة مفردة ، بل فى كل وحدتها المطلقة . إنها تصوير دقيق شامل لارادة الحياة ، التى هى الوجود ، تصوير لها فى مدها وجزرها ، وضلالها وهداها ، ومتناقضاتها وأحوالها المضطربة المتغايرة ، ونزعاتها إلى الهدم وإلى البناء .

ذلك أن التحقق الموضوعى الموافق المطابق للإرادة هو الصور الافلاطونية . والغاية من سائر الفنون هى إدراك « الصور » عن طريق تصوير الأشياء الجزئية ، لأن هذه هى الآثار الفنية . فالفنون كلها لا تعبر عن الارادة

إلا بطريقة غير مباشرة ، أعنى عن طريق « الصور ». ولما كان هذا العالم ليس شيئاً آخر غير ظهور الصور فى الكثرة ، وذلك بالدخول فى مبدأ الفردية ، فإن للموسيقى ، وهى تتجاوز عن « الصور » ، مستقلة عن عالم الظواهر ، بل إنها تتجاهله ، وهو أمر لاتستطيع أن تفعله الفنون الأخرى : وذلك لأن الموسيقى تحقيق موضوعى مباشر للإرادة كلها ومحاكاة لها ، بوصف الإرادة هى العالم نفسه ، وهى « الصور » عينها التى بمظاهرها الموضوعية المتعددة تؤلف عالم الجزئيات . وعلى هذا فان الموسيقى ليست محاكاة للصور ، كما هو شأن باقى الفنون ؛ بل هى محاكاة للإرادة ذاتها . ومن هنا كان تأثير الموسيقى أقوى وأعمق نفوذاً من تأثير سائر الفنون ، لأن الموسيقى تعبر عن الجوهر بينما سائر الفنون تعبر عن الظلال والأشباح . ولكن لما كانت الإرادة التى تعبر عنها الموسيقى ، والارادة التى تمثلها « الصور » هى نفس الإرادة ، وإنما الاختلاف فى طريقة التحقيق الموضوعى ، فانه ينبغى أن يكون ثم تشابه مباشر ، بل تواز وتماثل بين الموسيقى وبين « الصور » التى تظهر فى كثرة العالم المرئى ونقصانه .

ويرى شوبنهور فى درجات السلم الموسيقى مايناظر درجات تحقق الارادة فى الوجود . فالنغمات الدنيا فى الانسجام تمثل الدرجات الدنيا فى التحقيق الموضوعى للارادة ، أعنى الطبيعة غير العضوية ، أى كتلة الكواكب . والنغمات العليا ينبغى أن ينظر إليها على أنها نشأت عن الذبذبات الفرعية للنغمة الأساسية العميقة ، وإنه لقانون من قوانين الانسجام أنه لايوجد فوق النغمات الدنيا نغمات أعلى غير تلك التى تستخلص من الذبذبات الفرعية . وكذلك الحال فى الكائنات : نجدها كلها ناشئة عن تطور من كتلة الكواكب . والعمق له حد بتجاوزه لايمكن سماع نغمة ، وهذا يماثل مانجده فى الطبيعة من أنه لايمكن إدراك مادة بدون صورة وكيفية ، أى بدون تعبير عن قوة

لايمكن تفسيرها ؛ وكما أن كل نغمة ترتبط بها درجة معينة من الارتفاع ، فكذلك المادة ترتبط بها درجة معينة من التعبير عن الارادة . وعلى هذا فان النغمة الأساسية الدنيا فى الانسجام تماثل المادة الخامة ، فى عالم الطبيعة اللاعضوية ، وهذه المادة الخامة يقوم عليها كل شىء ، ومنها ينشأ وينمو ويتطور .

والقريب من « الباص » يماثل المرحلة الدنيا المتحققة على صور عديدة وإن كانت لاتزال من المادة اللاعضوية ؛ والأعلى منه يماثل النبات ثم الحيوان. والفواصل بين السلالم الموسيقية تماثل درجات تحقق الارادة ، أعنى الأنواع والأجناس المختلفة فى الطبيعة . والانحراف عن الدقة الحسابية للفواصل الموسيقية ، إما بسبب المزاج أو النغمة المختارة ، يماثل انحراف الفرد عن النوع أو الجنس . والنغمات الفاسدة التى لاتبنى على فواصل معلومة تماثل المسوخ المتولدة من نوعين من الحيوان ، أو من حيوان وإنسان . بيد أن هذه النغمات كلها ، التى تؤلف الانسجام ، ينقصها ذلك التماسك فى التقدم الذى لا يوجد إلا فى الصوت المغنى للميلوديا ، والذى يتحرك فى تنغيمات . فـ « الباص » الأدنى يتحرك ببطء أشد ، وصعوده ونزوله يتم فى درجات كثيرة ، فى الثلاثيات والرباعيات والخماسيات ، لافى فارق النغمة الواحدة . وهذا البطء فى السلم له ما يناظره فى العالم الفزيائى . وأسرع منه النغمات العليا ، التى تناظر عالم الحيوان .

والميلوديا ، التى تكشف عن فكرة متماسكة من البداية حتى النهاية ، تماثل أعلى درجات تحقق الارادة الموضوعى ، وتماثل الحياة العاقلة وسعى الانسان . وكما أن جوهر الانسان يقوم فى سعى إرادته سعياً يكلل حينا بالنجاح ، وحيناً آخر ينتهى بالاخفاق ، حتى إن حياة الانسان لتمضى بين

تحقيق وإخفاق ، ورضا وسخط ، فكذلك الميلوديا هي سير من النغمة الأساسية فى طرق متعددة ملتوية أحياناً ، مستقيمة أحياناً أخرى . فالميلوديا تعبر عن السعى المتعدد للإرادة . والكشف عن الميلوديا وعن الأسرار العميقة للارادة والشعور الانسانيين هو عمل العبقرية . والمؤلف الموسيقى يكشف عن الجوهر الباطن للعالم ويفصح عن الحكمة العميقة بلغة لايفهمها عقله ، وشأنه فى هذا شبيه بالماشى فى نومه الذى يكشف عن أمور لاعلم له بها وهو واع . ولهذا فإن الانسان ، فى المؤلف الموسيقى ، منفصل تماماً عن الفنان ، على نحو أبرز منه عند أى فنان آخر .

وكما أن الانتقال السريع من الرغبة إلى إرضائها ؛ ومن إرضائها إلى رغبة جديدة يؤدى إلى السعادة والرضا ، فكذلك نجد الميلوديات السريعة الخالية من الانحرافات الكبيرة — داعية إلى البهجة . أما المنافرات البطيئة الراجعة إلى النغمة الأساسية فانها تدعو إلى الأسى . والجمل القصيرة السريعة فى الموسيقى الراقصة تتحدث عن السعادة ؛ أما الجمل الطويلة الكبيرة من نوع الأعجل الجليل allegro maestoso فتدل على سعى نبيل نحو هدف بعيد والأمهل adagio يتحدث عن الألم الذى يعانيه سعى عظيم نبيل يزدرى كل سعادة تافهة . ما أروع تأثير المقام الكبير majeure والمقام الصغير mineure ! فالأداجيو يبلغ فى المقام الصغير منزلة التعبير عن الألم العظيم، ويستحيل إلى عويل يهز الكيان .

غير أنه يجب ألا ننسى ، ونحن نذكر كل ألوان التماثل بين نغمات الموسيقى وبين العالم الطبيعى، أنه ليس ثمت ارتباط بين الموسيقى وبين ظواهر العالم ؛ لأن الموسيقى ، لاتعبر عن ظواهر العالم ، بل عن جوهر الوجود الباطن ، عن الشىء فى ذاته ، عن الارادة نفسها . فالموسيقى لاتعبر عن هذا

السرور أو ذاك ، عن هذا الألم أو ذاك ، عن هذا الضيق أو الفرج أو ذاك ، عن هذا الرضا أو ذاك ، إنما تعبر عن السرور بما هو سرور ، والألم بما هو ألم والضيق فى ذاته والفرج فى ذاته والرضا فى ذاته . وهذا هو السبب فى أن خيالنا يهتز بسهولة . فالموسيقى إذن إنما تعبر عن جوهر الحياة وجوهر أحداثها لا عن أحداث معينة جزئية .

ولهذا فان الموسيقى التى تتمسك بالنص والحوادث تمسكاً شديداً هى موسيقى أخطأت هدفها . وهذا خطأ لم تبرأ منه موسيقى كما برئت موسيقى روسينى Rossini ، ولهذا نجد موسيقاه تعبر بلغة واضحة صافية لا تكاد تحتاج إلى كلمات ونصوص ، وتستطيع بالآلات وحدها أن تحدث كل آثارها .

ووفقاً لهذا كله نستطيع أن نقول إن الموسيقى والطبيعة تعبيران مختلفان عن شىء واحد هو إرادة الحياة . والموسيقى لغة عامة كل العموم ، موقفها من التصورات العامة كموقف هذه من الأشياء الجزئية . غير أن عمومها ليس ذلك العموم الأجوف الذى للتجريد ، بل هو من نوع مختلف تماماً ، إذ هو مقرون بتمين واضح كل الوضوح . إنها تشبه الأشكال الهندسية والأعداد التى هى الأشكال العامة لكل موضوعات التجربة الممكنة ويمكن تطبيقها عليها بطريقة قبلية . وكل ألوان السعى والتأثر والتعبير عن الإرادة ، وكل الأحداث الجارية فى باطن الإنسان ، يعبر عنها بالميلوديات العديدة اللامتناهية الأنواع ، لكن فى عمومها ، فى ذاتها ـ لا فى مظاهرها ؛ فى كيانها الروحى الباطن ، لا فى جسميتها . وهذا يفسر لنا لماذا كانت الموسيقى المصاحبة للمناظر أو الأحداث أو البيئات أو الكلمات أبلغ تفسير لهذه الأمور ، يوضحها ويزيد فى تأثيرها . « لأن الموسيقى فن لا يلبث أن يكشف عن موارده وقوته الكبرى : فسرعان ما تجعلنا الموسيقى ننفذ إلى الأعماق النهائية

الخفية فى العاطفة المعبر عنها بالألفاظ أو الفعل الممثل فى الأوبرا ، وتزيل النقاب عن طبيعتها الحقيقية وجوهرها الصحيح ، بل وترفع السجاف عن روح الحوادث والوقائع نفسها ، بينما المسرح لايقدم لنا غير الغطاء والجسم» «ولهذا فان تعبير الموسيقى يبلغ أوجه حينما يخلو من الألفاظ والمناظر والافعال وهو مايتحقق فى السيمفونيات على الوجه الاتم. فسيمفونية من سيمفونيات بتهوفن مثلا ، نرى فيها خليطاً هائلا من الأصوات ، لكنه يقوم مع ذلك على أكمل نظام ؛ ونرى فيها نضالا عنيفاً ينحل من بعد إلى أجمل انسجام . وهى من أجل هذا أجمل وأدق تعبير عن طبيعة الحياة التى تدور فى خليط عجيب من الصور اللانهائية ، وتحتفظ بكيانها بواسطة فناء للصور مستمر . وفيها نسمع أصوات جميع العواطف والانفعالات التى يمكن أن تختلج فى النفس الانسانية لكن بطريقة مجردة ، وكأنها عالم من الارواح الخالصة قد خلا من كل مادة أجل ، إننا نميل دائماً إلى الترجمة عنها فى صور محسوسة ، فيضفى الخيال عليها لباساً من الواقع ويخلع عليها اللحم والعظام ؛ ولكن هذا ليس من شأنه أن يجعل فهمنا لها أحسن ، ولا تذوقنا أكمل ، بل بالعكس ، نحن نحملها حينئذ بأشياء غريبة عنها ، تشوهها وتدنس طهارتها . فمن الخير لنا إذن أن نتذوقها خالصة طاهرة كأصوات مجردة من كل لباس محسوس .

وتذوقنا للموسيقى يتم دائماً فى الزمان وبواسطة الزمان ، بغض النظر عن المكان والعلية ، أى لا ندركها بالذهن ، لأن الأصوات تحدث أثرها الجمالى بتأثيرها الخالص دون أن نكون فى حاجة إلى الارتفاع إلى مصدرها وعلتها ، كما هى الحال فى العيان . فنحن نحس بتأثيرها ، ونشعر بما لهذا التأثير من متعة عظمى ، ونجدها ترن فى أسماعنا وكأنها صدى لفردوس مألوف لدينا ، ولكننا مع ذلك لانستطيع أن نعللها ونفسرها . والعلة فى ذلك أنها تصور لنا كل الحركات الخفية التى تهز بها كياننا ، دون ما يصاحبها

فى الحياة الواقعية من آلام وعذاب ، وإنما هى حركات خالصة من كل إرادة، وإن كانت تعبيراً عن كل الارادة .

ولما كانت الموسيقى لاشأن لها بالتصورات المجردة ، لأنها بعيدة عن جوهرها ، فان المضحك بعيد عن نطاقها ، لأن المضحك يقوم على أساس عدم التناسق أو على المفارقة بين الامتثال وبين التصور المجرد . ولهذا لاتوجد موسيقى مضحكة . فالارادة ـ والموسيقى تعبير عنها ـ جادة دائماً . وبفضل الموسيقى تسمو عواطفنا ، وبالتالى تعلو أهمية صور الحياة والفن، لأن الموسيقى تصور جوهرنا الباطن وتجعلنا ندركه . ومن هنا سحر الموسيقى الذى يهز قلوبنا .

إن مذهب شوبنهور فى الموسيقى يتلخص فى هذه العبارة التى قالها :
« إن الموسيقى ميلوديا ، كلماتها العالم كله » .

نيتشه والموسيقى

آراء نيتشه فى الموسيقى متناثرة فى مختلف كتبه لا يضم شملها فصل ولا كتاب ، ولا تنفرد بنفسها ، بل ترتبط بعرضه وتحليله لموسيقى فاجنر أو غيره من الموسيقيين . وأهم ما لدينا فى هذا الباب ما نجده متفرقاً فى كتاب «نشأة المأساة عن روح الموسيقى» ثم فى كتبه الثلاثة عن فاجنر وهى: «رتشرد فاجنر فى بايروت» ، ثم «قضية فاجنر» ، و« نيتشه ضد فاجنر» . ولقد تطورت آراء نيتشه بعض التطور ، وإن كان الخيط الحادى فيها كلها واحداً ، وأعنى بذلك أن الموسيقى فن يعبر عن الروح الديونيزوسية فى مقابل الروح الأبولونية : والروح الأولى هى روح السكر والعربدة ، روح الفزع ، والتوثب ، والانطلاق العام والشوق الغامر ، روح الاندفاع والتمرد والثورة ؛ أما الروح الأبولونية فهى روح الوضوح والنور والنصاعة والهدوء والاتزان . والروح الأولى ، أعنى الديونيزوسية ، هى روح الطبيعة الأولية التى تنبثق عن حضن الطبيعة إنها جماع غرائز الطبيعة وقواها .

ونيتشه يتصور فاجنر – فى مرحلة إعجابه به – ممثلا لهذه الروح الديونيزوسية ولهذا يصف فاجنر فى كتابه « رتشرد فاجنر فى بايرويت » بأنه كان يهدف إلى جعل كل ما فى الطبيعة يتكلم ، حتى تلك الأشياء التى لم ترد من قبل أن تتكلم ، ذلك لأن فاجنر لا يعتقد أن فى الطبيعة شيئاً أخرس أبكم ، ولهذا نراه يطلق الفجر والغابة والضباب والأغوار والقمم وقشعريرة الليل وضوء القمر – من صمتها ويجعلها تنطلق بالأنغام الرائعة التعبير النافذة المعانى . فإذا قال الفيلسوف – ويقصد به شوبنهور – إن ثمت إرادة تنزع إلى الوجود ، فى الطبيعة الحية وغير الحية ، فان الموسيقى

نضيف إلى ذلك : « وهذه الإرادة تريد فى كل مراتبها وجوداً رناناً ذا نغمات » .

لقد كانت الموسيقى قبل فاجنر ضيقة الحدود ، لأنها كانت تقتصر على أحوال ثابتة فى الإنسان ، هى ما يسميه اليونانيون باسم الايثوس Ethos أى الطباع . وإنما بدأت الموسيقى بفضل بيتهوفن تترجم عن الوجدان (الباثوس)،عن الإرادةالانفعالية ، عن الأحداث الدرامية فى باطن الإنسان . كان يتطلب من الأنغام أن تكشف عن حالات محددة واضحة ، وكان يتطلب من تشابه الصورة وامتدادها أن تعطى للسامع المعنى الذى يستهدفه من الموسيقى . ثم جاءت خطوة أخرى بأن كانت الحالات المتعارضة تدخل فى التعبير الموسيقى الواحدة تلو الأخرى ، وعن طريق التعارض تحدث الأثر فى النفس . وخطوة ثانية تمت بأن أصبح فى القطعة الواحدة تعارض بين الطباع والأحوال فيما بين بعضها وبعض ، مثلا بالتنازع بين موضوع ذكورى وآخر أنوثى . ولكن هذه الخطوات كلها كانت خطوات بدائية أولية ساذجة . ثم جاء بتهوفن فجعل الموسيقى تتكلم لغة جديدة ، هى لغة الوجدانات التى كانت محرمة من قبل . غير أن فنه انبثق من قوانين فن الطباع واصطلاحاته ، وكان عليه أن يبرر نفسه فى مواجهته ؛ ولهذا فان عمله الفنى ينطوى على صعوبة ذاتية فيه وغموض . ولهذا بدا وكأن بتهوفن قد وضع لنفسه هذه المهمة الحافلة بالتناقض ، مهمة جعل الوجدان يترجم عن نفسه بأدوات الطباع . غير أن هذا التصور لم يكفِ إطاراً لأعمال بيتهوفن العظيمة الأخيرة ولهذا اضطر إلى اتخاذ وسيلة جديدة للتعبير عن التوتر الهائل فى وجدانه ، وذلك بأن أخذ نقطاً مفردة فى مسار طيرانه ، وأشار إليها باشارات محددة ، حتى يمكن تقدير الخط العام من جانب السامع . ومن الناحية الخارجية أخذ هذا الشكل الجديد صورة تجميع أو تأليف بين قطع

نغمية مختلفة ، كل منها يبدو فى الظاهر أنه يعبر عن حال ثابتة ، ولـكنه فى حقيقة الأمر يعرض نظرة فى التطور الدرامى للوجدان .

وجاء فاجنر فبذل قصارى جهده لاكتشاف كل الوسائل المؤدية إلى خدمة الموضوع ؛ ومن أجل ذلك كان عليه أن يتخلص من كل مضايقات الموسيقى التقليدية وادعا آتها ، وأن يجعل موسيقاه تعبر بكل جلاء عن عملية الوجدان والشعور . فاذا نظرنا إلى مافعله فى الموسيقى وجدناه يشابه مافعله فى ميدان الفنون التجسيمية مكتشف الجاميع الحرة. وكل الموسيقى السابقة ، إذا ما قورنت بموسيقى فاجنر ، تبدو متحجرة أو فزعة ،وكأنه لايخلق بالمرء أن يشاهدها من جميع النواحى . لقد كان فاجنر يمسك لـكل درجة ولـكل لون فى الشعور بكل شدة وتحديد،وكان يمسك بالانفعال الدقيق والمتوحش على السواء دون قلق ولا جزع . ولهذا فان موسيقاه ليست غير محددة أبداً ، بل كل ما يتحدث بها، سواء أكان إنساناً أم طبيعة يملك وجداناً واضح الفردية والشخصية ، والعاصفة والنار كلتاهما تأخذ عنده قوة الارادة الشخصية .

غير أن هذا المدح الذى ساقه نيتشه لفاجنر سنة ١٨٧٦ سيرجع عنه فى سنة ١٨٨٨ ، فقد أخذ حينئذ على موسيقى فاجنر ما آخذ سماها فسيولوجية لأن علم الجمال فى نظره ليس إلا فسيولوجيا تطبيقية . ذلك أن موسيقى فاجنر تضغط على أنفاسه حين يسمعها ، فلا يستطيع التنفس بسهولة ؛ وسرعان ما يتمرد قدمه عليها ، حتى أصبح فى حاجة إلى ملبس جيراندول لسماع موسيقى فاجنر ! فان ما يطلبه جسم نيتشه من الموسيقى — ولا يقول نفسه لأنه ليس ثم نفس ! — هو التخفف ، بمعنى أن تسرع الوظائف الحيوية فى أداء عملها عن طريق إيقاع خاص .

فإذا ما انتقلنا إلى آراء نيتشه فى أنواع الموسيقى وصلاتها بالمسرح ، وجدنا أولا فكرة الصلة بين المأساة وبين الموسيقى ، وهى التى كرس لعرضها كتاب « نشأة المأساة عن روح الموسيقى » . وهنا نراه يقول إن الموسيقى هى المثال الحقيقى للعالم ، بينما الدراما ليست إلا ظلا وشبحاً له . والموسيقى والأسطورة الأسيانة كلتاهما تعبيرعن الملكة الديونيزوسية عند شعب من الشعوب ، ولا تنفصل الواحدة عن الأخرى وكلتاهما تنشأ عن ميدان فن يتجاوز نطاق الروح الأبولونية ، وينير منطقة من الانسجامات البهيجة يختنق فيها التنافر والنشاز ، وتختنى صورة العالم المروعة .

أما الأوبرا فنيتشه يرى فيها علامة انحلال الحضارة ، ومظهراً من مظاهر الحضارة أو الثقافة الأسكندرانية ، أى المحنطة الشكلية الجوفاء . ذلك لأن الأوبرا من عمل الرجل النظرى ، والهاوى الناقد ، لامن عمل الفنان الخالق ؛ إنها ظاهرة من أغرب ظواهر الفنون كلها . لأن الأوبرا تقوم على أساس فكرة أن الكلام أسمى من الانسجام ، وهذه الفكرة الجاهلة المضادة للموسيقى هى التى جعلت الأوبرا تنشأ على أساس الجمع بين الموسيقى والصورة والكلام ، وتبعاً لهـا قامت المحاولات الأولى فى الأوساط الارستقراطية الهاوية فى فيرنتسه بوضع الصور الأولية للأوبرات . وهكذا نرى أن الذين لايحسنون إدراك العمق الديونيزوسى للموسيقى يحولون المتعة الموسيقية إلى تفهم عقلى لخطابة الانفعال المؤلفة من الأصوات والكلمات ولأنهم لا يستطيعون الارتفاع إلى مدى الكشف ، فإنهم يستعينون بالميكانيكيين والمزخرفين .

إن الأوبرا لاتقدم لنا التعبير عن ذلك الألم الايليجى الذى تسببه خسارة لاسبيل إلى تعويضها ؛ بل تقدم لنا متعة سهلة بأوضاع مثالية خيالية .

وبالجملة فإن حملة نيتشه على الأوبرا راجعة إلى أن الأوبرا تشوه الطابع الأصيل الحقيقى للموسيقى ، وهو الروح الديونيزوسية ، روح القلق والجزع والألم والنشوة والتمرد والانفعال الغامر .

وقد كان نيتشه يرى أن الروح الديونيزوسية هى التى يمكن من جديد أن تعطى للحضارة دماً جديداً . ومن هنا فانه لما رأى فاجنر لايحقق هذه الروح ، خصوصاً فى أوبراه الأخيرة پرتسيفال ، فانه تمرد عليه . إن الفن عند نيتشه قدرة على التحويل ، وهو تعبير عن الإرادة الميتافيزيقية ولهذا نراه يطالب الموسيقى بأن تقوم باحداث هذا التحويل الحضارى فى نفوس الناس . ولقد قال فى هذا الصدد : « حينما أتصور أن بضع مئات من الناس فى الجيل المقبل سيدركون من معانى الموسيقى ما أنا أدركه ، فانى أتوقع قيام حضارة جديدة تماماً » (« مجموع رسائله » ، ج٢ ص ٢٧٦) . لكنه رأى فى بايرويت عكس ذلك تماماً : رأى انحلال الفن لأنه لم ير فى فن فاجنر أقل ذرة من الوحى والتحول اللذين طالب الموسيقى بأن تحققهما فى الناس . ولهذا قال إن إنتاج فاجنر إجهاض ، لأنه مزيج مخيف مختلف الأجزاء من عدة فنون . لقد اتجه فاجنر إلى إنتاج فن للجمهور ، ونيتشه يرى أن الموسيقى الجيدة والفن الممتاز لايمكن أن يكون لها جمهور ، حتى إنه كان حين يسمع أن مسرحية ما ظفرت بالنجاح فانه يشك فوراً فى قيمتها ، وإذا سمع أنها أخفقت فانه ينظر فيها بعناية واهتمام .

وكان نيتشه يكره الموسيقى الرومنتيكية بخاصة ، فقال : « لقد بدأت بأن حَرَّمْتُ كل موسيقى رومنتيكية تحريماً أساسياً مبدئياً ؛ إنها فن قابض كثير الإدعاء غير محدود الاتجاه ، يقضى على صلابة الروح وانبساطها ، ويستزيد من النوازع الغامضة والشهوات المنتفشة . . . إن هذا اللون من

الموسيقى يضعف الأعصاب ويصيب المرء بالونى والفتور ، ويشيع روح التخنث ، وأنوثته الخالدة تجذبنا إلى أسفل ! . . . لقد انصب غضبى منذ زمان بعيد على الموسيقى الرومنتيكية ورحت أحذر منها ؛ وإذا كنت لا أزال آمل شيئاً من الموسيقى (ونيتشه كان يكتب هذا الكلام فى سنة ١٨٨٦ أى فى أخريات حياته الواعية) ، فان ذلك على أمل أن يوجد فى المستقبل موسيقار جسور ، مرهف الوجدان ، شرير ، جنونى النزعة ، وافر الصحة جداً ، لكى ينتقم من تلك الموسيقى الرومنتيكية انتقاماً يكتب له الخلود» (مؤلفاته ٣ : ٧) . ومن هنا نراه يعد الموسيقى الرومنتيكية الألمانية موسيقى من الدرجة الثانية (٧ : ٢١٢) بعد الموسيقى الرائعة التى أبدعها موتسارت بما تمتاز به من أحلام رقيقة ، ولذة صبيانية بما هو عينى ، وتهذيب للقلب ، ونزوع إلى ماهو مزوق محبوب مرقص مثير للعبرات ؛ وبعد موسيقى بيتهوفن التى كانت بمثابة جسر بين روح رخوة تتكسر باستمرار وبين روح شابة نضرة متطلعة دائماً إلى المستقبل . إن الحركة الرومنتيكية فى الموسيقى كانت حركة سطحية عابرة . فماذا تعنى بالنسبة لنا « أوبرون » و « فرايشوتس » لفيبر ، أو حتى « تانهويزر » لفاجنر ! إنها موسيقى مبهورة الأنفاس ، عفى عليها الزمن . ولم يكن فى هذه الموسيقى الرومنتيكية من فن الموسيقى أكثر مما يصلح للمسرح وللجمهور ؛ ولا محل لها بين الموسيقيين الحقيقيين . ونيتشه كان يرى أن الموسيقى المسرحية ضرب رخيص من الموسيقى ، إنها لا معنى لها ، إنها مجرد موسيقى رديئة .

وفى ختام هذا الحديث عن الموسيقى فى نظر نيتشة يخلق بنا أن نورد بضع عبارات رنانة مما هو معهود عند نيتشه الذى كان يلذ له دائماً أن يتكلم بالجمل القصار التى هى بمثابة جوامع الكلم : قال :

إن الموسيقى تحرر الروح ـ بدون الموسيقى ستكون الحياة خطأ ـ الموسيقى لا يمكن أبداً أن تكون واسطة ووسيلة ـ الموسيقى ترفع المدنية مثلما يرفع ضوء الشمس ضوء المصباح ـ الموسيقى تخلق التفكير ـ الموسيقى العظيمة ليس لها أبداً جمهور — إن الإنسان كله مظهر للموسيقى ـ القديس والموسيقار العظيم إنما هما تكراران للعالم ـ الموسيقى تتحدث من قلب العالم ـ الموسيقى الحقة قطعة من القدر والناموس الأول ـ الموسيقى امرأة ـ الموسيقى عند النساء شكل من أشكال الحساسية ـ كبار الموسيقيين كلهم متوحدون

هرمن كوهن والموسيقى

الموسيقى عند هرمن كوهن ، مؤسس مدرسة ماربورج الكنتية الجديدة والمتوفى سنة ١٩١٨ ، تعبير عن الوجدان الجمالى الخالص ، بمعنى أنها ليست تعبيراً عن الطبيعة ولا عن الإنسان . وذلك أن الموسيقى ليس عندها طبيعة ولا عالم أخلاقى بوصفها موضوعات ونماذج للخلق الموسيقى . ولهذا فإنها تصرف النظر عن الإنسان ، وعن طبيعة الإنسان ، ولا ترى أن ثمت نموذجاً أعلى فى السماء ولا على الأرض ، بل هى لاتعترف بوجود سماء ولابوجود أرض ، ولابوجود إنسان . ومعنى ذلك هو أن الموسيقى تتخلص من كل العلائق التى تربطها بالإنسان وبالطبيعة وتتجرد منها .

فلننظر فى الأحوال التى يتم فيها الخلق الموسيقى . هنالك نجد أولا حس السمع ، وهو حس يعارض صفاء الوجدان ، لأنه يتطلب المعرفة ، ولكن الموسيقى تحاول أن تنأى بنفسها عن كل معرفة من أجل أن تخلص للوجدان الخالص . فكيف يمكن الوصول إذن إلى صفاء الوجدان ؟ ولكن لامحل لهذه المشكلة إذا أدركنا أنه لاتعارض بين الوجدان وبين المعرفة ، والدليل على ذلك أن الموسيقى احتلت مكانة خاصة فى تاريخ الرياضيات . وتفسير ذلك أن مضمون حس السمع يتوقف على تحديدات رياضية :

غير أن الإحساس السمعى وإن كان بداية شروط الموسيقى ، فليس هو غير الوسيلة إليها . ولهذا يجب أن ننظر فى عنصر آخر تتوقف عليه الموسيقى ، ألا وهو الزمان . والزمان تعاقب وتوال . وهذا التوالى لابد له من نظام ، وهذا النظام هو الإيقاع . فالإيقاع عنصر أساسى فى الموسيقى

وأهمية الإيقاع بالنسبة إلى صفاء الوجدان تتعلق بالصلة بين الإيقاع والزمان فالإيقاع هو الجمع والتنظيم للعناصر مع مراعاه تكرارها . غير أنه ليس العامل أو المبدأ الوحيد فى هذا التنظيم ، بل لابد أن نحسب — إلى جانبه حساب الوزن والإسراع tempo . فماذا يميز الايقاع من الوزن والاسراع ؟ إن الصورة الأولى للايقاع هى التنظيم الدورى للعناصر تنظيماً يتم عن طريق التكرار . ولكن الايقاع يتجه دائماً إلى أعلى ، وبهذا يتجه نحو المستقبل وهذا التوقع المميز الحقيقى للايقاع وهو الذى يميزه من الاسراع والوزن وبه يحقق الايقاع دوريته . فالدورية لاتتم على نحو مفاجىء وكأنها شىء عارض ، بل لابد أن تكون متوقعة . فتوقع الدورية هو الايقاع أو قانون الايقاع . والوزن من نتاج هذا الايقاع .

ولقد أوضحنا حتى الآن أقسام الايقاع ، وبقى علينا أن نحدد كيفية لحظاته ، وهذه الكيفية هى النغمات ، وبهذه الصفة تكون النغمات هى عناصر الموسيقى : والنغمات صور مركبة تناظر أعداداً تدل على النسب . وعلى هذه النسب تقوم الفواصل .

وهنا نصل إلى الميلوديا : والميلوديا تتوقف على الهارمونيا : وهى أساس القانون الشخصى الذى يميز عبقرية من عبقرية أخرى : ولهذا فان الموسيقار يجب أن يكون له لون خاص من الميلوديا .

ولو نظرنا فى تطور الموسيقى الحديثة لوجدنا أن ذلك التطور بدأ من الاوراتوريو oratorio ، وهو موسيقى قائمة على الأسرار والكلمات الدينية ويدين بوجوده لعلمين عظيمين هما هيندل وباخ . وأهميتهما فى تطور الموسيقى بالغة : فلو لم يوجدا لما وجدت الأوبرا العظيمة ، بل ولا الموسيقى الآلية العظيمة . وكلاهما يقف إلى جانب الآخر مثلما يقف جيته إلى جانب شلر

ولم يضررها أن يكون الطباق والتسلل (الكونترابنكت والفوج) قد وصلا إلى درجة عالية من الكمال ، بل زاد ذلك من قدرتهما فى الموسيقى ثم ينمو الأوراتوريو عند هايدن فيتخذ طابعاً جديداً إذ تحل الطبيعة عنده محل الألوهية فى الأوراتوريو ، ولكن هذا لا يمنع من وجود نزعة دينية قويةحتى فى هذا التمجيد للخليقة .

والأوراتوريو هو الذى أفضى إلى الأوبرا سواء فى ألمانياوفى إيطاليا. وعلى الرغم من الصلة الواضحة بين الأوبرا والدراما ، فيجب أن نميز بينهما تمييزاً دقيقاً . فإن الفعل من شأن الموسيقى ، بينما هو جوهر الدراما . والدراما تتضمن فلسفة ، أما الأوبرا فليس فيها فلسفة ، ولا تحاول أن تتفلسف . وأول الرواد فى ميدان الأوبرا هو جلوك ، الذى أدرك العنصر الغنائى فى المسرحيات اليونانية وأراد أن ينميه . ومن هنا جاءت أوبراته أوبرات غنائية ، lyriques ، على العكس من أوبرات خليفته موتسارت الذى ألف أوبرات درامية .

وموتسارت تأثر بشيكسبير ، ولكنه لم يرد أن يصنع كوميديات ولا تراجيديات . لقد انصرف عن هذا التعارض بين الأسيان الهزلى ، وعاد إلى اللحظات الأولية للجمال فى السامى وفى الفكه humour

وهنا يعود السؤال الذى طرحناه من قبل عند الحديث عن شوبنهور والموسيقى ، وهو : هل يمكن أن تكون للموسيقى مضحكة ؟ وهل الهزلى يصلح أن يكون موضوعا للموسيقى ؟ وقد رأينا كيف أن شوبنهور أنكر ذلك تماماً ،أما هرمن كوهن فيرى أن حل هذه المسألة يتطلب الدقة فى تحديد معنى صفاء الوجدان . إن الصفاء هو الواسطة المنهجية ، وهو فى الوقت نفسه الشاهد على الكمال . وموتسارت أسقط الهزلى من موسيقاه ، ولكنه

وضع مكانه الفكاهة humour والشخصيات التي يقدمها وتبدو في الظاهر أنها هزلية ليست في الواقع كذلك ؛ وحتى شخصية پاپاجينو المشهورة ليست شخصية هزلية ، بل فكهة فحسب . والأمر كذلك بالنسبة إلى شخصيات زفاف فيجارو ، فيماعدا سوزان .

وكانت أوپرا « الناى الساحر » لموتسارت بمثابة نشيد البلشون لهذا النوع من الأوپرات ، ففيها الفكاهة على أشدها ، ولكن ما هو سام قد ازداد مع ذلك تألقاً . غير أن التوتر الدرامى لم يعد بالقوة التي نراها في أوپرات موتسارت السابقة .

وبعد أن فرغ كوهن من تحليل الموسيقى المرتبطة بالغناء في الأوراتوريو والأوپرا والأغانى Lieder ، انصرف إلى دراسة موسيقى الآلات . والموسيقى قد صارت بفضل موسيقى الآلات فنا مستقلا عن الغناء . وقد تم ذلك بفضل بيتهوفن ، فهو الذى أبدع الموسيقى المطلقة ، أى الموسيقى المتحررة من الغناء . ويميز فيه أمران خصوصا : الأول صوت الطبيعة ، ولا نقصد بذلك ما يقصد به في رسم الطبيعة في ميدان الرسم . ذلك أن العاصفة مثلا في السمفونية الريفية ليست مجرد محاكاة للطبيعة ، بل قيمتها هى في أنها تعبير عن انهيار العالم . وبيتهوفن حينما يعبر عن مظاهر الطبيعة وأحداثها لا يعبر عنها كأحداث وظواهر ، بل كتعبيرات عن الطبيعة الكلية في مجموعها . والأمر الثانى الذى يتميز به فن بيتهوفن الموسيقى هو عودته إلى الأغانى الشعبية Volkslieder فمثلا في السوناتا للبيانو في مقام أوت الكبير المؤلف رقم ٥٣ ، وخصوصا في ال Appassionata ، عمل رقم ٥٧ ، نجد أن موضوع الجملة الموسيقية الأولى مأخوذ من الأغانى الشعبية . وهذا الاستقاء من معين الأغانى الشعبية ظل ملازما لبيتهوفن حتى آخر حياته .

وفن بيتهوفن فن يجمع بين السامى والفكه على نحو أصيل . وفضله الأكبر فى أنه حرر الموسيقى من الأوبرا ، بحيث جعل الموسيقي مستقلة بنفسها قائمة بذاتها ، فدفعها إلى أعلى مقام من صفاء الواجدان .

وهنا تأتى مشكلة الكورس فى السيمفونية التاسعة ، وكثيراً ما أثيرت لأن الكثيرين يرون فى هذا الكورس تشويها للموسيقى المطلقة التى استهدفها بيتهوفن فى سمفونياته التسع — فكيف جاء إذن وشوه هذا الصفاء وهذا الاستقلال بأن أدخل الصوت الغنائى ، الكورس ، فى هذا الصنع الباهر من الألحان الخالصة ؟! وليس هنا مجال التوسع فى شرح هذه المشكلة التى سبق أن تعرضنا لها فى مؤلفات عديدة ، وإنما ندلى هنا برأى هرمن كوهن .

يقول كوهن إن الموسيقى عند بيتهوفن قد صارت موسيقى مطلقة ، لأنها تخلصت نهائيا من الغناء . فإن بيتهوفن لم يخلص الموسيقى من الغناء نهائيا . والناس يسوقون شاهداً على هذا — الكورس الختامى فى السمفونية التاسعة . غير أن بيتهوفن حاول مراراً أن يحذف هذا الكورس منها ، وأن يستبدل به جملة موسيقية آلية خالصة . ولكن هل حاول بيتهوفن مثلا أن يتنكر لأوبراه « فيدليو » Fidelio أو يتحلل من « القداس الحافل » Missa Solemnis وفيه يلعب الصوت الإنسانى دوراً خطيراً عن طريق الكورس الذى يكاد يعدل الموسيقى نفسها ؟ كلا ، إنه لم يفعل ذلك ، غير أن هذا وذاك لم يضرا موسيقاه المطلقة . ويرى هرمن كوهن أن الكورس الختامى فى السمفونية التاسعة لم يؤذ الموسيقى المطلقة فى شىء ، ولم يصبها بأى ضرر ، لأن الكورسات شأنها شأن الأصوات السوليست ينبغى أن تتجاوز نطاق الآلات ، كما هو مشاهد فى « القداس الحافل » .

إن الموسيقى المطلقة هى تلك التى تتحرر من سيطرة الدراما . والأوبرا خاضعة لهذه السيطرة ، كما هو مشاهد عند موتسارت ، بالرغم من تفوقه الموسيقى الهائل . ولابد من التحرر من هذه السيطرة إن أريد للموسيقى أن تكون مطلقة : وهذا هو الدور العظيم الذى لعبه بيتهوفن فى تاريخ الموسيقى: لقد حرر الموسيقى من سلطان الدراما .

وبهذا استطاع أن يحقق الجوهر الحقيقى للموسيقى فى نظر هرمن كوهن ألا وهو صفاء الوجدان الجمالى

اشبنجلر والموسيقى

على العكس مما يذهب إليه المفكرون السابقون ، يرى اشبنجلر أنه لا محل للتفرقة بين فنون للسمع وأخرى للعين . والقرن التاسع عشر هو وحده الذي غالى في إبراز الأحوال والشروط الفسيولوجية للتعبير والإحساس . ولكن الحق هو أن صورة « تغني » يرسمها لوران أو فاتو لا تتوجه إلى العين الحسية ، كما أن موسيقى الأفلاك منذ باخ لا تتوجه إلى الأذن الحسية . والعلاقة القديمة بين العمل الفني وبين عضو الإحساس هي علاقة بسيطة أكثر مما يتخيل حتى الآن . فنحن نقرأ «عطيل» « وفاوست» ، وندرس التقسيمات الموسيقية ، ومعنى هذا أننا نفسرها لتحدث فينا الأثر الروحي الخالص الصادر عن روح هذه الأعمال الفنية . فهنا نداء مستمر من الحواس الخارجة إلى الحس الباطن ، إلى الخيال الفاوستي. وبالجملة ، فإن الأصوات ، شأنها شأن الخطوط والألوان ، هي أشياء ممتدة محدودة ، عددية ؛ والانسجام ، والميلوديا ، والقافية ، والإيقاع - مثلها مثل المنظور والنسبة والظل والخط . ويمكن أن يكون بين نوعين من التصوير من الفارق والبعد أكبر بكثير جداً مما بين تصوير وموسيقى متعاصرين . وإن ثمت فنا واحداً يشمل منظراً من رسم پوسان وأنشودة ريفية تعزف بموسيقى الغرفة ، أو لوحة يرسمها رمبرنت وموسيقى الأرغن عند بوكستيهود Buxtehude وباخ وأوپرات موتسارت . « فكلها تتكلم لغة شكلية واحدة ، بمعنى أنه أمامها تمحى الفروق بين الوسائل البصرية والوسائل السمعية » .

والموسيقى وجدت منذ الأزل ، حتى قبل قيام الحضارة ، ونجدها حتى عند الحيوان . غير أن الموسيقى القديمة ذات الطراز العالي لم تكن إلا فناً

تجسيمياً للأذن ، ومن هنا استبعدت الموسيقى اليونانية الهارب المصرى — ولعله كان ذا صوت شبيه بصوت السمبالو .

والموسيقى الصينية لا يفهمها الغربى ، ولا يستطيع أن يميز فيها بين المواضع البهجة والمواضع المحزنة ؛ وكذلك الحال بالنسبة إلى الصينى نراه حين يسمع الموسيقى الغربية يحس بأنه بإزاء مارش . وهو نفس الشعور الذى يتولد عند الأجنبى حينما يرى الفن الأوربى عامة : سواء فى الكاتدرائيات بتصاعدها المستمر إلى اللامتناهى ، أو فى لوحات التصوير ، أو فى مجرى الحوادث فى المسرحيات . والموسيقى العربية هى الأخرى تبدو غريبة على الأوربى وعلى الصينى على السواء . ذلك أن الموسيقى ، شأنها شأن كل مظاهر الحضارة ومرافقها ، تنبع من روح كل حضارة حضارة . وما دامت الحضارات تختلف كل واحدة عن الأخرى من حيث روحها ، فإن الموسيقى تختلف اختلافاً بيناً . وإن ثمت بين المسيقى العربية والأرابسك العربى والشعر العربى من التشابه أكبر بكثير جداً من التشابه بين الموسيقى العربية والموسيقى الصينية أو الأوربية . ولما كان الرمز الأولى للحضارة الأوربية هو النزوع إلى اللامتناهى ، والرمز للحضارة العربية — بالمعنى العام الواسع الذى يستخدم به اشبنجلر هذا اللفظ بما يشمل الحضارة البيزنطية والفارسية والحضارة السامية بعامة — نقول إن رمز الحضارة العربية هو الكهف . فكذلك نجد هذا الرمز يتجسد فى الموسيقى . فالمارش هو من نبع المكان اللامتناهى ، كما أن أرباع النغمات فى الموسيقى العربية ينبع من رمز الكهف .

ولا بد لنا أن نميز فى الموسيقى بين جانب المحاكاة ، وجانب التزيين . والجانب الأول هو الروح والمنظر والعاطفة ؛ والجانب الثانى ، أى جانب التزيين ، هو الشكل الدقيق والأسلوب والمدرسة الفنية . وأحدهما يظهر فيما

تميز به بين موسيقى فرد وشعب وجنس ، والثانى يظهر فى قواعد التأليف الموسيقى . وفى أوربا موسيقى تزيينية من الطراز العالى ، لا يمكن فصلها عن معمار الكاتدرائيات ، وتقرب من الاسكلائيه والتصوف . والطباق (كونترابنكت Contrepoint) معاصر لطراز القوس الساندة arc - boutant فى المعمار . وهو معمار من الأصوات الإنسانية ، مثله مثل المجاميع التمثالية والألواح الزجاجية ، لا يفهم إلا بربطه بأقواس الحجر .

وإلى جانب هذه الموسيقى التزيينية نشأت فى القصور والقرى موسيقى محاكاة غير دينية ، هى موسيقى التروبادور والشعراء الغنائيين وكانت مجرد ميلوديات بسيطة تصاحبها آلات . وعنها نشأت حوالى سنة ١٤٠٠ ميلادية أنواع من التأليفات الموسيقية متعددة الأصوات ، هى الروندو rondo والبلاد Ballade

والمحاكاة أقرب إلى الحياة والاتجاه ، ولهذا تبدأ بالميلوديا . ورمز الطباق ينتسب إلى الامتداد ، ويفسر المكان عن طريق تعدد الأصوات . ومن هنا تنشأ ذخيرة من القواعد الثابتة الأبدية ، وذخيرة من الميلوديات الشعبية الباقية أبداً .

ومنذ عصر الباروك اتجهت الموسيقى إلى إيطاليا ، وفى نفس الوقت لم يعد المعمار هو الفن السائد ، بل بدأت مجموعة فنون خاصة تنشأ ، مركزها الرسم بالزيت . وحوالى سنة ١٥٦٠ قام أسلوب بالسترينـــا وأورلندو لاسو Lasso فانتهى عهد سيطرة الصوت الإنسانى فى الموسيقى ، لأنه لم يكن قادراً على التعبير عن السورة الحارة للنفس النازعة إلى اللامتناهى ، وحلت محله مجاميع آلات النفخ والآلات الوترية . وفى نفس الوقت نشأ فى ڤينتسيا فن تتشيانوس Ticiano فى التصوير . وهكذا نرى

ان الموسيقى القوطية كانت معمارية وصوتية فى آن واحد معاً ، بينما الموسيقى الباروكية كانت وضعية تعتمد على الآلات . الأولى تشيد ، والثانية تقصد .

هنالك نشأت مشكلة كبرى هى الامتداد بالجسم الرنان إلى اللانهائية ، أو بالأحرى إذابته فى مكان رنان لا متناه . إن العهد القوطى فى الموسيقى قد صنف الآلات إلى أسر ، وفقاً لفروقها الدقيقة المحدودة ؛ أما الآن فان الأوركسترا — وقد ولد فى القرن السابع عشر — قد أبى أن يخضع لشروط الصوت الإنسانى وظروفه ، وجعل هذا الأخير ، على العكس من ذلك ، خاضعاً للآلات الرنانة . وقد ناظر ذلك فى الرياضيات اكتشاف التحليل الهندسى بفضل فرما Fermat الذى أيده التحليل الهندسى القائم على أساس الدوال ، والذى ابتكره ديكارت فى هندسته التحليلية . وهنالك بدأ التمييز بين الآلات الأساسية والآلات التزيينية .

وعن الميلوديا والتزيين نشأ المقصد motiv مما أدى إلى نهضة روح الطباق فى الموسيقى ونشأة التسلل fuga على يد فرسكو بالدى Fresco baldi (المتوفى حوالى سنة ١٦٥٤) ، ووصل إلى أوجه عند يوهان سبستيان باخ Bach وبازاء القداس الصوتى والكلمات motets ولدت الأشكال الباروكية الكبرى المعتمدة على الآلات وحدهــا : مثل الاوراتوريو الذى وضعه كار يسمى Carissimi (+ ١٦٧٤) والكنتات التى ألفها λiadue وأوبرات مونتفردى Monteverdi :

وهذه الأشكال الباروكية قد أنشأت فى القرن السابع عشر مختلف أنواع السوناتات والمتتابعات والسمفونيات ، والكونشرتوجروسو . وفى القرن الثامن عشر بلغت هذه الأنواع تمام قوتها على يد هيندل وباخ ، وأصبحت

الموسيقى لاجسمية تماماً . وفى الوقت الذى اكتشف فيه نيوتن وليبنتس فى سنة ١٦٧٠ حساب التفاضل والتكامل ، كان فن الفوجا فى الموسيقى قد اكتمل . وفى الوقت الذى قام فيه أويلر Euler فى سنة ١٧٤٠ بوضع الصورة النهائية للتحليل القائم على الدوال الرياضية ، كان اشتامتس Stamitz وأبناء جيله قد وضعوا الصورة النهائية الناضجة للتزيين للموسيقى : أعنى الجملة الرباعية الأجزاء ، منظوراً إليها على أنها انفعال لا نهائى خالص .

وبقيت خطوة أخرى ، خطتها موسيقى الآلات الوترية ، بفضل الكمان ومايشابهها ويشتق منها ؛ فان الكمان هى أنبل آلة اخترعتهاوهذبتها وأكملتها الروح الأوربية ؛ ولعل هذه الروح لم تشعر بأعلى لحظات سموها إلا فى معزوفات الكمان من رباعيات الأوتاروسوناتات الكمان . وموسيقى الغرفة أو الحجرة هذه هى التى بلغ بها الفن الأوربى فى الموسيقى أوج نضوجه . وإن الموسيقى التى تعرفها كمان ترتينى Tartini وناردينى Nardini وهايدن وموتسارت وبيتهوفن لهى وحدها التى يمكن أن تقارن فى جلالها وروعتها بروائع الفن اليونانى على تل الاكروبول .

وهكذا سادت الموسيقى الأوربية سائر الفنون ، فنفت تجسيم النحت ولم تعد تحتمل غيرفن القيشانى ، وهو فن موسيقى النزعة تماماً ، وقد ازدهر فى أوربا فى نفس الوقت الذى ازدهرت فيه موسيقى الحجرة . فبينما التجسيم القوطى ينشىء تزييناً معمارياً مطلقاً ، نجد أن الفلورا الصناعية التى أنشأها الروكوكو خاضعة تماماً للغة الموسيقى . ويكفى أن نقارن «فينوس الجاثية» لأنطوان كوازفوكس Coysevox (+ سنة ١٧٢٠) بالأصل القديم الموجود فى متحف الفاتيكان ، لنشاهد أن ڤينوس كوازڤوكس صلتها بفينوس القديمة كصلة التجسيم الموسيقى بالتجسيم الخالص .

إن الموسيقى ، ابتداء من القرن السابع عشر ، قد بدأت « ترسم » بواسطة فروق آلية مميزة ، مثل التعارض بين الأوتار والآلات النحاسية ، بين الموسيقى الصوتية وموسيقى الآلات . وأصبحت تطمح إلى منافسة فن التصوير من تتشيانو حتى بلاكست ورمبرنت . ذلك أنها كانت تضع صوراً وذلك بأن تصف فى كل قطعة موسيقية موضوعاً ذا تنويعات على خلفية من الباصو المتصل ؛ فهذا هو أسلوب السوناتات من جبريلى (+ سنة ١٦١٢) حتى كورلى Corelli (+ سنة ١٧١٣) . وأخذت ترسم مناظر بطولية فى الأناشيد الريفية cantates ؛ وصوراً ذوات خطوط ميلودية فى « شكاة أريادن » تأليف مونتفردى (١٦٠٨) .

وكبار الموسيقيين الألمان هم الذين وضعوا حداً لهذا الاتجاه الرسمى التصويرى فى الموسيقى . وعلى يدهم امتلكت الموسيقى قدرة مطلقة ، حتى أصبحت فى القرن الثامن عشر هى التى تتحكم فى التصوير والمعمار . واستبعدت الناحية التجسيمية plastiques بكل قوة من ميدان هذا العالم الصور ، عالم الموسيقى .

وهكذا نرى أن نظرية اشبنجلر فى الموسيقى تنبع من نظريته العامة فى الحضارة ومن فكرة روح الحضارة . فالموسيقى تعبير عن روح الحضارة ، عن رمزها الأولى ، وهذا الرمز وتلك الروح يختلفان تمام الاختلاف من حضارة إلى حضارة . ولا سبيل إلى فهم أية موسيقى إلا بردها إلا الروح الحضارية التى صدرت عنها ، ومن هنا يفسر عدم « تذوق » أبناء الحضارة الواحدة للموسيقى التى أنشأها أبناء حضارة أخرى . ولابد من القول بالتوازى التام بين جميع ما أبدعته كل حضارة حضارة ، أياً كان الميدان الذى ينتسب إليه . ولكل من هذه الفنون والمبدعات منحنى للتطور يبدأ

من ربيع فصيف فخريف فشتاء . ونشأة كل فن فن ، وتطوره ، ونهايته ، وتاريخ انقراضه وتحوله إلى فن آخر ، والسبب الذى من أجله وجد هذا الفن أو لم يوجد ، ساد أو لم يسد فى حضارة من الحضارات ، والعلة فى تعلق هذا الموسيقار بنوع معين من النغمات أو الآلات — كل هذا لا يمكن تفسيره إلا بروح الحضارة التى ينتسب إليها هذا الفنان أو ذلك الفن ، وبرمزها الأولى . وليس لنا أن نطلب عللا أخرى للتفسير غير روح الحضارة . إن الأمر ليس أمر تقدم فى الزمان أو تطور فى مجرى التاريخ ، بل كل شىء مرده إلى روح الحضارة : فبها يفسر كل شىء

ماهو الشعر «الحديث» حقاً؟

برهان من
الشعر الألمانى المعاصر

— ١ —

بين يدى الآن مختارات من الشعر الألمانى منذ سنة ١٩٤٥ ، وهى تمثل إذن آخر نموذج فى عالم الشعر ، ومعظم الشعراء فيها يتراوحون بين الثلاثين والأربعين ربيعا ، فهم إذن فى ميعة الصبا وفتاء السن ، وعانوا الأهوال من حرب ضروس أتت على زهرة الرجال وخلاصة العمران. وفى قصائدهم تعبير عن الأزمة الطاحنة التى مرت بها بلادهم أثناء الحرب وبعيدها ، وعن النكبات والويلات التى أصابت نفوس أبناء أمتهم ، وعن الثورة الخفية التى تعتلج فى صدورهم ، وعن روح الزمن الحاضر . ومع هذا كله فلن تجد فى شعرهم خروجا على عمود الشعر الألمانى بأوزانه وقوافيه إلا فى القليل النادر . وحتى هذ القليل النادر قد نظمه أصحابه على هذا النحو ابتغاء الإطراف والتظرف لا الإجادة والتجديد . ولعل فى هذا درساً بالغاً لمن يدعون اليوم التجديد فى الشعر العربى عن طريق إطراح الأوزان والقوافى أو كسر تفعيلاتها على أنحاء شتى من الكسر والتمزيق وإشاعة الاضطراب فى الترتيب وماهو أدهى من هذا كله من ألوان العبث الشنيع الذى إن دل على شىء فعلى إفلاس أصحابه من كل ملكة شعرية .

ذلك أن الشعراء الأوربيين المعاصرين (الشبان منهم والناضجون الكهول) قد أدركوا أن التجديد فى الشعر — مادام اسم الشعر سيطلق على ما يكتبون وليس الأمر مجرد أسماء تتغير مسمياتها كما هى الحال عندنا اليوم — نقول إنهم أدركوا أن التجديد الحق إنما هو فى الموضوعات التى يطرقونها ، والصور الشعرية التى يبتكرونها والتى يستمدون معظمها من كل جديد فى عالم المدنية إلى جانب المعين الدائم وهو الطبيعة : سواء الطبيعة الفزيائية والطبيعة الإنسانية

وقد صنف جامع هذه « المختارات » ، هانز بندر ، التيارات التى اتجه فيها الشعر الألمانى فى هذه الفترة ـ من سنة ١٩٤٥ حتى الآن ـ إلى ثلاثة:

١ — التيار الأول يمثله برتولت برشت ، وانتسنزبرجر ،وفوكس ـ وهم يرون أن القصائد ينبغى أن تكون بمثابة « وثائق » و « موضوعات استعمال » ، و « نصوص منشورات وبيانات » أعنى أنهم يتخذون من الشعر أداة لنشر مذاهبهم السياسية والاجتماعية والفكرية بوجه عام ، وكأن القصائد « وثائق » تعبر عن هذا المذهب بأداة هى الوزن والإيقاع، وهم لهذا يحفلون بموضوعات الساعة وللمشاكل اليومية والتيارات السياسية .

٢ — والتيار الثانى ويمثله خصوصاً اليصابات لانججيسر ، وفلهلم ليمان وأوسكار ليركه ، وبيتر هوخل ، ومن بين الشباب بيونتك وبرمباخ — ويسمى باسم التيار المسحور بالطبيعة ، وقد كان له أثر كبير فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن وأثر فى سائر الاتجاهات ، وكاد أن يبلغ أوجه على يد بول تسيلان .

٣ — والتيار الثالث ، ويمثله خصوصاً جوتفريد بن وهانز أرب ومن بين الشباب الشاعرة انجبورج بخمان واتجاههم كلاسيكى رصين ، وكان للأولين منهم مركز الصدارة والتوجيه والقيادة بالنسبة إلى الشعر الألمانى المعاصر كله .

وبين هؤلاء جميعا شعراء عديدون لا نستطيع أن نضمهم فى تيار بعينه من هذه التيارات الثلاثة ، لأنهم شاركوا بنصيب فى كل منها .

* * *

ونبدأ بسيد هؤلاء الشعراء ، وهو جوتفريد بن Benn (ولد فى ٢ مايو سنة ١٨٨٦ — وتوفى فى ٧ يوليو سنة ١٩٥٦) ، الذى يعد أقوى شاعر غنائى

باللغة الألمانية منذ استيفن جيورجه (١٨٦٨ ــ ١٩٣٣) . وهو شاعر ومفكر وطبيب مختص فى الأمراض السرية والجلدية فى برلين ، واشترك فى كلا الحربين طبيبا عسكريا . وقد ولد فى مانسفلد (بمنطقة فستبريجنتس فى مقاطعة برندنبورج بشمال ألمانيا) من أب كان قسيسا بروتستنتيا وأم من غربى سويسرة . وتربى فى قرية سلين وأمضى دراسته الثانوية فى مدرسة فرنكفورت على نهر الأودر (شرق ألمانيا) وحضر فصلين دراسيين فى جامعة ماربورج لدراسة الفيلولوجيا ، وبعد ذلك درس الطب فى جامعة برلين فحصل على دكتوراه الطب ببحث عن « انتشار مرض السكر »؛ ونال الميدالية الذهبية من جامعة برلين على بحث عن « صرع البلوغ » . واشترك ــ كما قلنا فى الحرب العالمية الأولى طبيبا عسكريا ، فلما وضعت الحرب أوزارها أقام فى برلين حيث مارس مهنة الطب فى عيادة للأمراض الجلدية والسرية . واستمر فى ممارسة مهنة الطب حتى قبيل وفاته بقليل .

وبدأ ينشر الشعر بأسلوب أصحاب النزعة « التعبيرية » فى مجموعة كانت ممنوعة آنذاك عنوانها « قطرير » (سنة ١٩١٢) فيها وصف مروع رهيب قاس عبوس للآلام الإنسانية ممثلة فى قاعة تشريح الجثث . وعلى حد تعبير إلزا لاسكر شولر : « كان كل بيت فى شعره بمثابة عضة نمر ووثبة وحش » وعقب على ذلك بقصائد جديدة بعنوان « أبناء » (سنة ١٩١٤) توغل فى نفس الاتجاه إلى الوصف القاسى المخيف للإنسان ، وهو عين الاتجاه الذى سيمضى فيه بعد ذلك فى قصائده فى السنوات التالية : « لحم » (سنة ١٩١٧) ، « قاذورات » (سنة ١٩١٩) ، « تمزق » (مجموعة قصائد ، سنة ١٩٢٥) : ثم جمعها كلها من بعد تحت عنوان « مجموع قصائد » (سنة ١٩٢٧) . وشعره فى هذه المجموعة كلها وفى هذه الفترة كلها حافل بالألفاظ الاصطلاحية الطبية والعلمية والأجنبية .

واختير فى سنة ١٩٣٢ عضوا فى أكاديمية الشعر البروسية . ثم جاءت النازية إلى الحكم فى سنة ١٩٣٣ فأصدر كتابا عنوانه « الدولة الجديدة والمثقفون » (سنة ١٩٣٣) وفى السنة التالية كتب كتابا عنوانه « الفن والسلطة » (سنة ١٩٣٤) ، وفى كليهما أعلن اعتناقه لمبادىء النازية ، لأنه كان يعتقد فى ضرورة تجديد الشعب الألمانى « بالتماس مخرج من النزعة العقلية والنزعة الوظيفية والتحجر الحضارى » . لكنه مالبث أن انقلب على النازية . فوضع فى قائمة « أدباء الأسفلت المنحلين » فى سنة ١٩٣٦ وطرد من غرفة كتاب الدولة فى سنة ١٩٣٧ . ولما أعلنت الحرب العالمية الثانية فى سنة ١٩٣٩ اشترك فيها ضابطا طبيبا فى الجيش الألمانى ، والتزم الصمت الكظيم لأن « الإنسان – كما قال – إذا نعته النازيون بأنه خنزير ، ، والشيوعيون بأنه مغفل ، والديمقراطيون بأنه داعر فكريا ، والمهاجرون بانه هارب ، ورجال الدين بأنه عدمى مريض – خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة كما فعلوا معى – هكذا يقول – فانه لايحرص على الظهور علانية ، خصوصاً وهو يشعر داخليا بأنه على غير ارتباط بهذه العلانية » (من وصفه لنفسه بعنوان : « حياة مزدوجه » ، سنة ١٩٤٩) .

ولكنه أخذ يسترد مكانته الفكرية والأدبية بعد الحرب الأخيرة شيئاً فشيئاً . فمنح فى سنة ١٩٥٣ صليب الاستحقاق من حكومة جمهورية ألمانيا الاتحادية (الغربية) . وعين عضواً فى الأكاديمية الألمانية للغة والشعر ، وفى الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة . وفى سنة ١٩٥٥ كان فى طليعة المرشحين لجائزة نوبل فى الأدب ، ولكن توفى قبل الظفر بها ، ولو امتد به العمر لكان من المحتمل بل المؤكد حصوله عليها .

قلنا إن جوتفريد بن بدأ من أنصار « النزعة التعبيرية » برؤاها السوداوية

ونزعاتها إلى الجانب القاتم من الحياة وإلى تصوير أبشع مافى حياة الناس لكنه تطور نحو نزعة أقرب إلى تصوير النور والأحلام والجانب الفاتح الوردى من الحياة .

وبدأ يترجح بين التشاؤم السكابى وبين التفاؤل القوى الإرادة . فقال فى هذا الصدد :

« لقد نظرت دائماً إلى الحياة على أنها أسيانة ، لكن مع واجب أن أحياها » .

وهذه النظرة قد عبر عنها فى « القصائد المختارة » (سنة ١٩٣٦) «والقصائدالاستاتيكية» (سنة ١٩٤٨) وفى مجموعة من شعره تشمل الفترة من سنة ١٩٢٠ إلى ١٩٣٥ نشرت بعنوان « السيل النشوان » (سنة١٩٤٩) كما عبر عنها فى مقالاته العديدةالتى، تحتوى إلى جانب ذلك على مذهبه فى الشعر ، وقد جمعت أولا فى مجلدين الأول منها تحت عنوان «أوجه المنظور» (سنة ١٩٣٠) ، وفيها يصرح بن بأن « الجنس الأبيض بلغ مرحلة الفناء» والمجلد الثانى بعنوان : « بعد العدمية » (سنة ١٩٣٢) وفيه يضع قانون الشكل كقوة مضادة للعدمية : Nihilismus

ثم تأثر بالوجودية فى كتاب له عبارة عن محاورات نشرها بعنوان « ثلاثة شيوخ » (سنه ١٩٤٩) وفيه يحدد الموقف الوجودى للانسان فى عصرنا الحالى ويقول : « الحياة ليست شيئا ، والوجود هو كل شيء » : وجمع ما كتبه من مقالات فى الفترة ما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ تحت عنوان « عالم التعبير » (سنة ١٩٤٩) . وله إلى جانب ذلك مسرحيات ضئيلة القيمة .

ومما قاله فى تحديده لماهية الشعر والشاعر :

« إن الذات الشاعرة ذات شبكية Gitter-Ich ، امتحنها الفرار ، وقدستها الأحزان

وهى دائماً ترقب ساعتها التى تستدفىء فيها للحظات ، وترقب نوازعها نحو الجنوب بما فيها من غليان وتموج ، أى نشوة ، فيها ألوان التصادم ، أى تداعى روابط الواقع تتم،والحرية تخلق للقصيدة ـ من خلال الكلمات » .

وها نحن نقدم مختارات من شعره .

ونبدأ بقصيدة عنوانها : « الذات الضائعة » وفيها أسلوبه المتميز بكثرة اصطلاحاته العلمية .

الذات الضائعة

الذات الضائعة ، التى فتنتها الطبقات الطخرورية ،
ضحية النصر المتكهرب (الايون)ـ : حمل أشعة جما ،
جزيئات ومجال ـ : سرابات اللانهاية على حجرك الأغبر الذى فى نوتردام .
والأيام تمضى عندك دون ليل ولاصباح
والسنوات بغير ثلج ولا أثمار :
تحجب اللانهاية فى تهديد ـ ،
العالم فى فرار .
أين تنتهى ، وأين نصبت خيامك ،
وأين تمتد كراتك ـ خسارة،مكسب ـ :
لعبة دواب ، سرمديات ،
وأنت تفر من خلال شبكتها ،
نظرة الدابة : النجوم مثل الأمعاء
والموت فى الغابة مثل سبب الوجود والخلق ،
الإنسان ، معارك الأمم ، والسهول الكاتلاونية
فى حلق الدابة
العالم تشتت فكره ،والمكان والأزمنة

وما نسجته الانسانية ووزنته ،
دالة فقط للانهايات ــ ،
والأسطورة كذبت
إلى أين ؟ ومن أين ؟ ــ لا ليل ولا صباح
لا آهات ، ولا ترتيل لأموات ،
أنت فى حاجة إلى شعار ــ ،
لكن مستعار ممن ؟
آه ، حينما مال الكل إلى الوسط ،
ولم يفكر المفكرون إلا فى الله ،
وتشعبوا إلى الرعاة والحمل ،
فى كل مرة جعلهم الدم من الكأس أطهارا
وكلهم سألوا من جرح واحد ،
وكلهم كسروا الخبز الذى نعم به كل منهم ،
آه ! يالها من ساعة مليئة قاهرة بعيدة
أحاطت يوما بالذات الضائعة !

وهذه قصيدة أخرى أحدث عهدا ، ولكنها حافلة بنفس الروح ، وعنوانها :

وداع

أنت تملئيننى كما يملأ الدم الجرح الجديد
وتسيلين إلى أسفل أثره الكابى ،
وتتمددين مثل الليل فى تلك الساعة ،
التى فيها يتلون المرج بلون رواق الظلال ،

وتزهرين كالورود الكثيرة فى البساتين ،
أيتها الوحدة الناجمة عن السن والضياع
أى فضل للحياة ، حينما تتداعى الأحلام
بعد طول الآلام ومزيد العلم
فى وقت مبكر غريب عن وهم الوقائع
عازف عن العالم المعطى بسرعة ،
متعب من خداع التفاصيل ،
حيث لا يجتمع شىء أو أحد بالأنا العميق ،
والآن من الأعماق نفسها غير متأثر بشىء ،
ودون ظهور علامة أو كلمة ،
عليك أن تحمل صمتك ، وأن تقتاده إلى أسفل
إلى الليل والحزن والورود بأخرة..
وكثيرا ماتفكر ـ : الأسطوره الخاصة : ـ
لقد كنت كذلك ـ ؟ آه ، كم تنسى نفسك !
أكانت هذه صورتك ؟ ألم يكن هذا سؤالا ،
كلمتك ، ونور سمائك الذى كنت تملكه ؟
كلمتى ، نور سمائى ، الذى كان ملكى ذات يوم ،
كلمتى ، نور سمائى ، تبدد ، وتلاشى ـ
من حدث له هذا عليه أن ينسى
وأن يدع الساعات القديمة فى هدوئها دون مساس؛
يوم أخير ـ : ضوؤه متاخر ، أماكن واسعة ،
وماء يقتادك إلى هدف متباعد ،
ونور عال يفيض حول الأشجار العتيقة

ويخلق لنفسه انعكاسا فى الظلال ،
لا ثمار ، ومن السنابل لا حبوب
وهو أيضا لم يسأل عن المحصول والحصاد ـ
أنه يلعب لعبته ويشعر بنوره ـ
ولا ذكريات؛ وكل شيء قد قيل .

وهذه القصيدة الحزينة الدامية إنما هى رثاء لحاله التى آل اليها فى وحدته الرهيبة التى لم يكن له مفر منها . وقد قال يصف نفسه فى هذه الحال : « إنى أحمل أفكارى وحدها ، وقانونها يقضى بأن من يتجاوز حدوده الباطنة الخاصة ويريغ إلى العموم ، فانه يبدو أمام هذه الساعة كأسا لم يدعه أحد ، غير وجودى ، يعيش على الهامش » .

وفى هذه القصيدة أروع تعبير عن الشعور بالوحدة والغربة الذى يغمر نفس الشاعر أو المفكر الذى ُغلقت أبواب زمانه من دونه .

— ٢ —

حين يصبح التجديد هراء

وننتقل من جوتفريدبن Benn إلى هانز آرب Hans Arp الذى كان له أثره البالغ هو الآخر فى جيل كامل ولكن فى اتجاه مختلف تماما فإن آرب من مؤسسى حركة « الدادائية » . تلك الحركة التى نشأت سنة ١٩١٦! فى «كباريه فولتير» فى زيورخ (و « دادا » كلمة بلغة رومانيا معناها : نعم ، « نعم ، نعم ! ») واشترك فى تأسيسها رتشرد هولزنبك ، وترتستان تزارا (من رومانيا ، ويعد زعيمهم) ، ومارسل جانكو ، ثم احتضنها اندريه بريتون ولوى أراجون وجان كوكتو (فى فرنسا) ، ولكنهم لم يستمروا معها طويلا بل ألف الأولان ، وهما بريتون وأراجون ، حركة السريالية. وقد شرح آرب برنامج هذه الحركة فقال فى مقال بعنوان : « حركة الدادائية لم تكن لغة فظاظة » :

« الجنون والقتل انتشرا فى الوقت الذى انبثقت فيه الدادائية فى زيورخ من الأعماق الأولية . . . وقد أرادت هذه الحركة أن تفزع الإنسانية لتنتزعها من تخاذلها الأليم . إن الدادائية تحتقر الاستسلام . والاقتصار على الكلام عن الدادائية ونعتها بأنها غير واقعية دون النفوذ إلى واقعيتها العالية ــ معناه أن يجعل من الدادائية مجرد شذرة لا قيمة لها . . . نعم إن الدادائية لم تكن لغة فظاظة » .

وآرب Arp إلى جانب كونه شاعرا هو نحات ومصور واسع الشهرة والتأثير ، لعب دورا كبيرا فى حركة الفن المجرد . ولكنه هو يرى ألا يسمى هذا الفن مجردا abstrait بل concret عينيا (عكس مجرد) . وفى ذلك يقول :

« إن الناس يسمون مجردا ما هو عينى . وهذا ليس بالغريب ، فهم عادة يخلطون بين الأمام والوراء ... إنى أفهم أن تسمى اللوحة ذات النزعة التكعيبية

مجردة ، لأن أجزاء انتزعت من الموضوع الذى كان نموذجا لتلك اللوحة . بيد أنى أرى أن اللوحة أو النحت ، الذى لم يتخذ نموذجا له موضوعا معينا، هو عينى وحسى تماما كالورقة أو الحجر . . . ولما لم يكن فى هذا الفن أى أثر للتجريد ، فإننا نسميه باسم : الفن العينى . وأعمال الفن العينى ينبغى ألا تمهر بعد بأسماء منتجيها . فهؤلاء المصورون ، وهؤلاء النحاتون ، وتلك الموضوعات ينبغى أن تظل بغير أسماء فى مرسم الطبيعة الكبير ، مثل السحب ، والجبال، والبحار ، والحيوانات ، والناس ، نعم ! الناس ينبغى عليهم أن يدخلوا من جديد فى الطبيعة ، والفنانون ينبغى عليهم أن يعملوا مشتركين معا مثل الفنانين فى العصور الوسطى وفى سنة ١٩١٥ قمت أنا وفان ريس وفرويندلش وتاوبر بمحاولة من هذا النوع . وكتبت فى سنة ١٩١٥ أقول : « هذه الأعمال صنعت بالخطوط ، والسطوح ، والأشكال والألوان التى تسعى ، من وراء ما هو إنسانى ، إلى بلوغ اللانهائى والخالد . إنها تنكر أنانيتنا . وأيدى اخوتنا ، بدلا من أن تفيدنا مثل أيدينا نحن ، صارت أيدينا عدوة لنا . وبدلا من انعدام الاسم ، قامت الشهرة والروعة ، أن الكلمة ماتت » .

ثم يأخذ آرب فى تحديد مهمة الفن الذى سماه العينى ، وينعته الناس بأنه تجريدى ، فقال بعد قليل : « إن الفن العينى يريد أن يغير العالم . يريد أن يجعل الحياة محتملة أكثر . يريد انقاذ الإنسان من أخطر جنون يمكن أن يصاب به ألا وهو : الغرور . يريد تبسيط حياة الإنسان . يريد التوحيد بينه وبين الطبيعة . إن العقل يستأصل الإنسان ويجعله يسلك مسلك وجود أسيان . إن الفن العينى فن عنصرى (أولى) ، طبيعى ، سليم ، ينمى فى الرأس والقلب نجوم السلام الحب والشعر . وحيث يدخل الفن العينى تخرج الكآبة وهى تجر حقائبها الكابية المليئة بالزفرات السوداء » .

وندع آرب النحات المصور لأنه لا يعنينا هنا فى شىء . ونتجه إلى آرب الشاعر .

ولد آرب فى ١٦ سبتمبر سنة ١٨٨٧ فى اشتراسبورج ، وكانت آنذاك ألمانية ، وقام بدراساته الفنية فى فيمار (ألمانيا) وباريس . وأقام فترة فى مونيخ(منشن) بجنوب ألمانيا .وانضم إلى جمعية فنية تدعى «الفارس الأزرق» كانت ذات نزعة تعبيرية . وكان من أعضائها البارزين مارك ، وكاندنسكى، باول كليه ، وهم من كبار رجال الحركة الفنية فى النصف الأول من هذا القرن. وأنشأ كما قلنا فى سنة ١٩١٦ مع رتشرد هولزنبك (ولد سنة ١٨٩٢) وهوجو بال ، وترستان تزارا (ولد سنة ١٨٩٦) ومارسل جانكوحركة الدادائية. وفى سنة ١٩٢٢ تزوج الرسامة صوفى تاؤبر (توفيت سنة ١٩٤٣) . ثم أقام فى باريس سنة ١٩٢٦ وخصوصا فى ضاحية ميدون .

وبدأ يكتب الشعر منذ سنة ١٩١١ باللغة الألمانية ، وظهرت له أول مجموعة من الشعر فى سنة ١٩٢٠ تحت عنوان : « الطائر » ، ثم أخرى بعنوان « مضخة السحائب » (سنة ١٩٢٠) ثم « الرداء الهرمى » (سنة ١٩٢٤) ، وكذلك « أبيض وأسود » (سنة ١٩٢٠) و « أصداف ومظلات » (سنة ١٩٣٩) . ثم نشر فى سنة ١٩٥٣ مجموعة مختارة من شعره الذى نظمه فى الفترة ما بين ١٩١١ و ١٩٥٢ ، تحت عنوان : « كلمات حالمة ونجوم سوداء » (سنة ١٩٥٣) ، وقدم لها بمقدمة يكشف فيها عن كيفية « اختراعه لنوع من الفن الشعرى التركيبى » . ونظراً لأهميتها فى بيان مذهبه فى الشعر ، فاننا نقتطف منها ما يلى : قال :

« ملأت صفحات تلو صفحات بكلمات مرتبطة ارتباطا غير مألوف ، وصنعت أمثالا غير مستعملة من أسماء . . . وبعد ذلك بزمان طويل تبينت

الماهية العميقة لمثل هذه « الألاعيب العديمة المعنى » وعن قصد صورت مثل هذه التجارب الحية . والكلمات ، والأمثال ، والجمل ، التى اخترتها من الجرائد اليومية وخصوصاً من الإعلانات ، ألفت فى سنة ١٩١٧ الأساس فى قصائدى . وكثير من القصائد التى تضمها مجموعة « مضخة السحائب » شبيهة بالقصائد الأوتوماتيكية . إنها نظمت مثل القصائد السريالية الأوتوماتيكية ، دون تفكير ولا صنعة » .

وظل آرب مخلصاً للدادائية ، حتى إن المجموعة التى أصدرها سنة ١٩٥٧ تحت عنوان « كلمات ذات وبدون مرساة » — وتضم قصائد جديدة ، إلى جانب القصائد القديمة — لا تزال تشيع فيها روح الدادائية (تضم قصائد من سنة ١٩١٨ إلى سنة ١٩٥٦) ، وظهرت له فى سنة ١٩٥٩ أشعار بعنوان : « رمل القمر » ، وفى سنة ١٩٦٠ بعنوان «الرنين المزدوج» ، وفى سنة ١٩٦١ أشعار بعنوان « شعلات متأملة » .

وظاهر ما فى عنوانات هذه المجموعة الشعرية ، التى كتبت كلها باللغة الألمانية ، من غرابة ومعاظلة هما من خصائص الدادائية . وشعره يمثل أقصى مابلغه اتجاه هذا المذهب المفرط فى الاغراب والمعاظلة إلى حد السخف والهراء.

وها نحن أولاء نقدم نماذج من شعره الأخير :

— ١ —

قدماى السعيدتان

الماء

وفى أعلى سقف بيت منعزل

تعوى بومة .

تشاهد الموت متنكرا وهو يركب على دراجة .
لقد أسند الموت دراجته
إلى جدار البيت المنعزل .
والموت يشبه الجراد الأبيض .
بغير صوت يقفز فى داخل البيت
من خلال النافذة المفتوحة .
وقدماى السعيدتان لا تريدان أن تعرفا شيئا
عما يجرى حيالهما فى قلبى ورأسى ،
ولا أصبع من أصابع قدمى الخمسة
يريد أن يعرف عن ذلك شيئاً .
إن قدمى السعيدتين
مهتمتان خصوصا
بفتح أصابعهما فتحا تاما أثناء المسير
والآن قُضِى على الرجل المسكين فى البيت :
لقد ذُبِح
ولحمه تملح .
أود لنفسى
عصا معجونة من الخبز .
وأود لنفسى
فم بحر هائلا أخضر أزرق
له أسنان من المرجان
أقضم بها كل النجوم

التى استحضرتها السماء بسحرها .
بودى لو استطعت أن أقضمها مثل البندق .

— ٢ —

لكنا نحن أصحاب الشكاوى

العازفين على الهارب
وعلى وجوههم سيماء الجعران غير المتحرك
يضربون على الأوتار بشدة .

والصبيان العديمو الأرواح
يلعبون بكرات ذوات أرواح .
والمتمردون كالقنافذ
المهرة كل المهارة
تحيط بهم شئونهم الحمقاء
ينتظرون الزمان
الذى فيه
يتساقط الثلج فى أصونة الملابس .
وعامل الجلود
ينادى هيدا .
وشجرة بغير أجنحة
تدعى أنها من ذوى قرابتنا .
لكنا نحن أصحاب الشكاوى
نمسك فى لهفة

برسالتنا عالياً
ونأمل
أن تسقط من السماء السوداء
قطرة من شمع الختم الأبيض
لإغلاق رسالتنا .

وتكفي هاتان القصيدتان لاعطاء القارى فكرة عن هذا اللون من «الشعر» الذي يمثل الطرف الأقصى من «الشعر» الألماني «الحديث» ، أعني الذي بلغ القمة في الإسفاف. ولكن حجة أصحابه التي يسوقونها لتبرير هذا الشعر هي أنهم يريدون أن يجدوا الشعر في كل شيء ، حتى في أتفه الأمور وكما قال زعيم الدادائية ترستان تزارا « إن المقصود من هذا الشعر هو التدليل على أن الشعر قوة حية تحت كل المظاهر ، حتى غير الشعرية منها ، والكتابة ليست غير أداة عارضة وليست أبدا لا غنى عنها ، وأن الشعر تعبير عن تلك التلقائية التي لا نجد لها اسما ملائما ، ولهذا نسميها تلقائية دادائية » .

ولقد يطرب المرء أحيانا لبعض التراكيب ، رغم ما فيها من مماظلة ، نظرا إلى جدة العبارة ونضارة الصورة والسحر الملازم لكل مفارقة. ولكن هذا الشعر ، إن جاز أن نسميه شعرا حقا ، يدل في جملته على فقر روحي بالغ : فقر في الأفكار ، وتلعثم في التعبير ، وتخاذل في التقاط المعاني وعدم وضوح رؤية في الصور .

ومن هنا لم يكن لهانز آرب الشاعر ـ لا النحات المصور ـ أثر يذكر في الشعر الألماني . وحتى الشعر الفرنسي ، الذي كان أول من تأثر بحركة الدادائية لدى أندريه بريتون ولوي أراجون وفيليب سوبو ـ سرعان ماضاق ذرعا بهذا الضرب من الشعر ، رغم حرص هؤلاء البالغ على التجديد بأي ثمن ، فانفضوا عن هذه الحركة وحولوها إلى حركة أخرى هي «السريالية» .

حركة إن لم تكن أفضل كثيرا — بل ولا قليلا — من الدادائية فإنها على الأقل استثمرت عالم الأحلام وانثيال الخواطر فى غير ضبط مما قد يؤدى فى بعض الأحيان إلى شعر حافل بالايحاء .

وننصرف عن آرب وألاعيبه ومعاظلاته إلى شاعر غنائى ممتاز كان فى طليعة شعراء الطبيعة الألمان فى هذا القرن وهو أوسكار ليركه Loerke الذى ولد فى يونجن (بروسيا الغربية) فى ١٨٨٤/٣/١٣ وتوفى فى برلين فى ٢٤ فبراير سنة ١٩٤١ ، وكان قارئا لدى الناشر الشهير فشر ، وعضوا فى أكاديمية الشعر . وكان شعره تعبيرا عن قوى الطبيعة الأولية وما فى الكون من موسيقى تملأ الدنيا ، قد تغنى بالسرور الأصيل والألم الأصيل بوصفهما عنصرين خالدين فى الكون . وتأمل المدن فى حزن مشفق ، ورأى فى لألائها مطهر الزمان .

ومن بين مجموعاته الشعرية نذكر : « التجوال » (سنة ١٩١١) ، « قصائد » (سنة ١٩١٦) ، « المدينة الأليفة » (سنة ١٩٢١) ، « أطول يوم » سنة (١٩٢٦) ، « أنفاس الأرض » ، سبع قصائد طويلة (سنة ١٩٣٠) ، « غابة العالم » (سنة ١٩٣٦) .

وليركه ذو أثر كبير متواصل فى الشعر الغنائى الألمانى المعاصر ، بحيث يمثل تيارا قويا ينتسب إليه زهرة الشعر الألمانى الحديث ، نخص بالذكر منهم بيتر هوخل واليصابات لانجيسر وكارل كرولوف ومارى لويزه كاشنتس ، ولنقدم قصيدتين من شعره :

— ١ —

ليالى الصيف فى الريف

حصاد الحزن العالق يرتعد من الدردار :

وها هى ذى السرمدية السفلى المجلى تنبثق من الجذور .

والضباب المتحسس المفسد يلتوى ويتسلق من الينابيع .

ومن الجحور يأتى الرعب الجائع ويتزايد شيئا فشيئا .

هل شد الأفق أوتاره الشاكية لتعزف لحن الأنين ؟

وا أسفاه ! لقد أحالت الأرض مدرها الحامل إلى غيوم .

والقرب الحافل بالزفرات النائحة بمرارة صار من الصعب ادراكه .

والسماء ماثلة كأنها جبل صامت من الهموم .

وجبل الهموم قائم هناك ، صامت صمت الزجاج أمام كل الأهداف .

وكل من ينشد بقاءا أعذب يجد نفسه موصد الطريق أمام العالم .

— ٢ —

نهـــر

أنت تجرى مثل الزمان الرخيم ، وتنتزعنى من الأزمان

وقدمى ويدى نائمتان بعيدا ، تنعسان على خيالى .

لكن النفس تنمو إلى أسفل ، وها هى ذى قد بدأت فى الانزلاق

والسير والعمل

وها هى ذى قد صارت هى النهر

وبدأت تتحسس فى الظلمة الكابية ، ظلمة القاع الرملى ذى الثقل الباهظ

بدأت تنعكس ، والشواطىء تنظر إليها ، وهى لا تعلم ذلك .

وفى نفسى تنبت شجرة لسان العصفور بشعر طويل

حافلة بترانيم الرياح الرهبانية ،

والحقول ذوات الثيران المتصاولة

وصياح الطيور الدافئة .

وفوق المزرعة والمرج والشجرة مكان سامق ؛
والسمك وفيران الماء والضفادع
تجرى خلاله كأنها أحلامه —

وهكذا أندفع أنا فى خط الأرض الدافىء ،

وأكاد أشعر بأنى أنا موجود :

أنىّ لى أن أقيس طيران الحمام بغير قياس !

إنه يرفُّ إلىَّ فى عمق ويسمو ، فى سمو وعمق .

وكل شىء هو مجرد إيمان بآخرة .

وأنت وأنا ، واثق طاهر

وأخيراً تصاعد فى نفسى أبراج الضباب والغيوم
كأنها قصر السلطان الإلهى
فأتوجس أن الخلود يريد أن يبدأ بشذى الملح .

— ٣ —

الكلاسيكى المعاصر

ومن الشعر ذى الاتجاهات المتطرفة نصل إلى الشعر الرصين الراسخ الذى يمثل فى هذا العصر نفس التيار المتدفق من جيته وهيلدرلن و نيتشه واستفن جيورجه والذى يمكن أن يسمى بالتيار الكلاسيكى فى تاريخ الشعر الغنائى الألمانى .

هنا القيم الأصيلة الثابتة أبداً مهما تغيرت عوارض الزمن ؛ وهنا الوزن الحافل الذى لا يعبث به عبث العابثين من أمثال اويجن جومرنجر Eugen Gomringer (الذى ولد سنة ١٩٢٥) والذى بلغ القمة فى الألاعيب الشكلية ، ورأى فى الشعر وسيلة للتجريب ـ أو التخريب ، والمعنى هنا واحد ـ مثلما نشاهد من تجريب ـ أو تخريب ـ صبيانى فى المعمار والتصوير والنحت . ومن أمثلة عبثه التجريبى ـ أو التخريبى ـ القصيدتان التاليتان :

— ١ —

الكلمات ظلال
والظلال تصير كلمات

والكلمات ألاعيب
والألاعيب تصير كلمات

ظلالٌ هى الكلمات
وتصير الكلماتُ ظلالا

الألاعيب هى الكلمات
وتصير الكلمات ألاعيب

الكلمات هى ظلال
وتصير الظلال كلمات

الكلمات هى الألاعيب
وتصير الألاعيب كلمات

— ٢ —

والقصيدة الثانية مجرد حروف وأصوات ، وإن كانت تدل بعض كلماتها على معان باللغة الإنجليزية ، ولكنها فى لغتها الألمانية لا تدل إلا على مجرد مقاطع وحروف وأصوات ؛ رتبت — مطبعياً — بشكل هندسى يؤلف أقواساً ومنحنيات هكذا :

و
بو
بلو
بلو بلو
بلو بلو بلو
بلو بلو
بلو
بو
و   و
سو   جو
شو   جرو
شو شو   جرو جرو
شو شو شو   و   جرو جرو جرو

شو شو		جرو جرو
شو		جرو
سو		جو
و		و
		لو

فلو
فلو فلو
فلو فلو فلو
فلو
لو
و

وفى هذين النموذجين ما يكفى للتدليل على ماعسى أن ينتهى إليه مثل هذا « التجريب » ـ التخريب ـ الشعرى الذى يزعم أصحابه أنه الغاية فى التجديد ! وياويح الإنسانية إن انتهى بها «التجديد» إلى هذه الألاعيب الهاذية !

لكن من حسن الحظ أن هذه الألاعيب لا يمارسها إلا المفلسون من كل موهبة شعرية ، للمـوهون عن عجزهم وتفاهتهم وقصور ملكاتهم بهذه المهازل . ومن حسن الحظ أيضاً أنها لاتجد من يعطيها أكبر من هذه القيمة أعنى عدم القيمة . ولكن الأمر المحزن عندنا فى العالم العربى أن بعض العابثين المفلسين من ملكة الشعر يحسبون فى ذلك «تجديدا» و «تقدماً» و «انطلاقاً»! ويحاولون أن يضربوا على هذا القالب ـ أو ماهو قريب منه ـ جاهلين أنه لايوجد إنسان جاد فى أوربا يأخذ هذه المحاولات مأخذ الجد ، بل ولا حتى

أصحابها أنفسهم ، ومع هذا فإن أصحابها لا يمثلون من بين الشعراء ولا واحداً فى الألف !

فلا تزال صدارة الشعر فى أوربا اليوم لأولئك الشعراء الكلاسيكيين فى حياتهم — وليس فقط بعد مماتهم — الملتزمين لقانون الشعر الكلاسيكى الأصيل — ، الحريصين على الأوزان بكامل تفعيلاتها ، وعلى القوافى حسب ميزان الشعر فى كل لغة لغة .

ومن بين هؤلاء الشعراء « الكلاسيك » فى الشعر الألمانى المعاصر نذكر هنا شاعراً وشاعرة ·

والأول هو فريدرش جيورج يونجر Friedrich Georg Jünger الذى ولد فى أول سبتمبر سنة ١٨٩٨ فى هانوفر (بشمال ألمانيا) ابناً لصيدلى هناك ، ونشأ فى هانوفر وجبال الأرتس (فى سكسونيا وبوهيميا) على شواطىء بحيرة اشتينهودر بالقرب من مسقط رأسه . وبعد حصوله على البكالوريا تطوع فى الحرب العالمية الأولى ، وعاد منها مثخناً بالجراح . وفى سنة ١٩٢٠ — وكان برتبة ملازم — ترك الجيش الألمانى ، ودرس القانون فى ليبتسك وهاله وحصل على الدكتوراه فى القانون برسالة عن ملكية الطوابق (فى العمارات) ، وفى سنة ١٩٢٦ ترك مهنة المحاماة ، ومنذ ذلك الحين عاش كاتباً حراً فى برلين .

وفى الفترة الأولى من حياته كان يشارك أخاه ارنست يونجر إيمانه بالبطولة والأبطال والنضال والحرب ، وتوكيد الحياة بالعلاء بها . ولكنه منذ سنة ١٩٢٨ وحتى سنة ١٩٣٥ انصرف إلى نظرة أخرى مضادة ، وانضم إلى جماعة المقاومة التى تألفت حول ارنست ينكش ، وأخذ يهاجم النازية فى شعره ، فلاحقته الشرطة السرية الألمانية SS · وفى سنة ١٩٣٧ ارتحل إلى أوبرلنجن على بحيرة بودن (كونستانس) حيث استقرت به الحياة .

وقد فاز بجائزة الأدب من أكاديمية بافاريا للفنون الجميلة سنه ١٩٥٠ ، وبجائزة بحيرة بودن الأدبية سنة ١٩٥٥ ، وبجائزة الأدب التى تمنحها رابطة الصناعة الألمانية سنة ١٩٥٦ ثم جائزة فلهلم رابه سنه ١٩٥٧ .

وشعره يمتاز بالنزعة الإنسانية الناصعة ، والإيمان بالحياة ، ويريغ إلى التوحيد بين العالم القديم والعالم الحديث . وهو إلى جانب ذلك ، خصوصاً فى الفترة الأولى من حياته يمجد النضال والحرب والمعارك ، ويشيد بحياة البطولة ، ويتغنى بالورود والأزهار ، وليالى الربيع واللازمان فى الخريف . ويظهر هذا جلياً فى ديوان شعره الأول بعنوان : « قصائد » (١٩٣٤) .

أما فى ديوان شعره الثانى بعنوان : « الثور » (سنة ١٩٣٧) فيتغنى بالنار والنور بوصفه المحرك لكل ماهو حى ، ويمجد الشكل والصورة ، وهو المعنى الذى نجده كذلك فى ديوان شعره الثالث بعنوان : « المسوّرى » (سنة ١٩٤٠) ، وفيه يقول فى قصيدة له :

« دائماً أمتعنى رمى البصر
وعيونى مولعات بالصور
وبلا يسْرٍ يعنينى الزمان »

وفى سنة ١٩٤٦ ظهرت له مجموعة شعرية أخرى بعنوان : «الريح الغربية» وفى السنة التالية ظهرت له المجموعات الشعرية : «صومعة الأشواك الفضية» و « بيت داليات الكروم » ، و « سِمْط اللآلى » ؛ ثم جمعت كلها تحت عنوان : «خاتم السنين» (سنة ١٩٥٤) . كذلك ظهر له ديوان فى سنة ١٩٤٩ بعنوان : « قصائد » ، جمع فيه شعره المتأثر بأسلوب الحياة الكلاسيكية . وتوالت المجموعات الشعرية : « الاقحوان فى الرياح » (سنة ١٩٥٢) ، و « النهر الأسود والغابة البيضاء » (سنة ١٩٥٥) .

وإلى جانب هذا الشعر الوفير كتب يونجر مقالات وأبحاثا عديدة ، نذكر منها مقالا عن « الهزلى » (سنة ١٩٣٦ ؛ سنة ١٩٤٨) فيه تناول الهزل والمزاح والتهكم والمفارقات والملحة والكاريكاتور . وكتب بحثاً بعنوان : « التكنيك » (سنة ١٩٤٦) ، أثار مناقشات عنيفة ، وترجم إلى عدة لغات ، وفيه ينقد التفكير التكنيكى ، ويهيب بالقيمة الحقيقية للإنسان فى مقابل الصناعة الفنية . وقد تابع نقد الآلية والتكنيك فى بحث آخر ظهر سنة ١٩٤٩ . ثم نشر فى سنه ١٩٤٨ مجموعة من المقالات تحت عنوان : « الشرق والغرب » ، وفيها دراسات عن قصائد Oden كلوبستوك Klopstock الشاعر الألمانى الرائد (١٧٢٤ — ١٨٠٣) وعن مارتيال الشاعر اللاتينى (٤٣ — ١٠٤ م) وعن الشعراء الفرس وحكايات من « ألف ليلة وليلة » . وكتب ذكريات عن حياته ظهر منها القسم الأول بعنوان : «أغصان خضراء» (سنة ١٩٥١) وفيه يروى ذكريات حياته ، الخارجية والباطنة ؛ ويعنى بتطوره الروحى ؛ وتابع مذكراته بعنوان : « مرآة السنين » (سنة ١٩٥٨) وتشمل الفترة من سنة ١٩٢٨ حتى سنة ١٩٣٥ .

ويونجر فى طليعة من نقدوا الآلة فى هذا العصر الذى ساد فيه التكنيك وضاعت فيه قيمة الإنسان بوصفه إنسانا . ومن أقواله فى هذا الصدد : « إن روح الإنسان وجسمه كليهما له قوة البذل والإعطاء . أما التكنيك فلا يبذل ولا يعطى شيئاً ، إنه ينظم الحاجة فقط . . . ولهذا فإن أقل عملية تكنيكية تستهلك أكثر مما تنتج » . ويقول فى موضع آخر : « إن الروح تحبّ المتنوع ، ولكنها تفضل الايجاز ، وتحب التبسيطات والوحدة التى تنزع فيها إلى السيطرة » .

وها نحن أولاء نقدم مختارات من شعره :

— ١ —

بعصير التوت

(١)

بعصير التوت طلا الأطفال
وجوههم الصغيرة .
إنهم نهمون ، ذواقون للحلوى .
ويرقصون بملابسهم المرقعة ،
ومعهم ترقص الرياح الغربية ،
ترقص على حبال الغسيل .
والأمر كما لو كان نسيم من الحياة العجيبة
يملأ أغلفة الإنسان الخاوية .

الأشباح ، والأرواح ، والأحلام .
وطبل يدقّ في القرى ذوات الظهيرة الناصعة ،
وصياح السُّمانى ، وغناء الصرد فى آجام السَّدْو .
كل هذا بسيط .
لقد عدت ،

عدت إلى حيث بدأت .
ولاحظت أن المهد شبيه باللحد .
وقيست الدائرة ، أى :
وجد المركز .

(ب)

إنى لا أنزل إلى أعمق
من المكان الذى ينبثق منه الينبوع،
والذى عنده تشتعل النار ،
لا أنزل إلى أعمق من هذا .
من الجذر إلى التاج ،
تصّاعد الأغانى ،
ثم من جديد
يسّاقط النشيد .
أن تمس ماهو ظلام
وما هو نور —
هذا هو السلوك الكامل
للقصائد .

— ٢ —

لأن من رنين أغانيك الرائع

لأن من رنين أغانيك الرائع
اهتز ملكوت للموتى نفسه
حدث أن المحبوبة
راحت من جديد ترنق فى الأثير الوضّاء
ولو لم يرتد بصرك
إلى الوراء فى ارتياب

لكانت قد وهبت
حياة جديدة من خلال قوة النشيد .
ويجب على كل شاعر
أن يتجاسر على الرحلة إلى مقابر العالم السفلى
ابتغاء أن يرفع ، مثل « أورفيوس » ،
يرفع « يوروديكا[1] » إلى النور
إن الخزامى فى داليات كرومى
وهى تتأرج بأنفاس المسك
لاشك أن لها جذوراً ،
تصل إلى أعماق العالم السفلى
وهذا الأريج كأنه مفتاح
إلى أقصى الأماكن ،
حيث تحلم أرواح كل الأزهار
أعز الأحلام .
إن زورق « خارون »[1] الأسود
لا يمكنه الوصول إلى الشاطىء الآخر

---

(١) أشهر البطلات اللواتى سمين بهذا الاسم هى الدروريادة ، زوجة أورفيوس ، التى ماتت فنزل أورفيوس إلى العالم السفلى للبحث عنها ، وبفضل سحر غنائه سمحت له الآلهة باعادتها إلى الأرض بشرط ألا ينظر إليها قبل أن يصلا إلى نور الشمس . ولكن أورفيوس لم يتمالك نفسه من النظر إليها قبل الخروج من العالم السفلى ؟ وفى الحال أعادتها الآلهة إلى هذا العالم السفلى ، وخاب سعى زوجها اليائس أورفيوس .

(٢) « خارون » هو جنى فى العالم السفلى ، مهمته نقل الأرواح خلال مستنقعات «الأخرون» إلى الشاطىء الآخر من نهر الموتى ، ويتم هذا العبور مقابل قطعة من النقود . ومن هنا جرت العادة بوضع قطعة من النقود فى فم الموتى حين دفنهم .

دون أن تنظم الساعات البراقة
طاقة من الورد هاهنا .

* * *

أما الشاعرة فهى انجبورج بخمان Ingeborg Bachmann ، التى ولدت فى ٢٥ يونيو سنة ١٩٢٦ فى كلاجنفورت (عاصمة مقاطعة كارنثيا فى النمسا) وحصلت على الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة ڤينا فى سنة ١٩٤٩ برسالة عن : « القبول النقدى لفلسفة مارتن هيدجر الوجودية » .

ومن رأيها أن الشعر مثل الخبز ، « ولكن هذا الخبز يجب أن يطقطق بين الأسنان ، وأن يثير الجوع من جديد قبل أن يهدئه . ويجب أن يكون مرهفاً بالمعرفة ، مُرّاً من الحنين حتى يستطيع أن يوقظ الناس من سباتهم . فنحن نائمون حقاً ، ننام خوفاً من أن نضطر إلى إدراك ذواتنا وإدراك عالمنا » .

ولها مجموعتان من الشعر . الأولى بعنوان : « الزمان المؤجَّل » سنة ١٩٥٣ ، والثانية بعنوان : « نداء الدُّب » سنة ١٩٥٦ .

ومن قصائدها هذه القصيدة ، بعنوان :

إلى الشمس

أجمل من القمر البديع ونوره النبيل ،
أجمل من النجوم ، وهى زينة الليل الباهرة ،
وأجمل كثيراً من اللمعان المشبوب للنجم المذنب
وأجمل من سائر النجوم ،
لأن حياتك وحياتى تتعلق بها كل يوم ـ الشمس !

الشمس الجميلة التي تشرق ولا تنسى عملها
وتتمه ، على أجمل وجه في الصيف،
حينما ينتشر الضباب على الشواطىء ، والشراع ينعكس بغير قوة
ويمضي فوق عينك ، إلى أن تتعب وتختصر الأخير .
وبغير الشمس يتخذ الفن الحجاب من جديد ،
ولا تظهرين بعد لي ، والبحر والرمل
تلسعها الظلال بالسياط ، وتفر تحت جفوني . .
لا شيء أجمل تحت الشمس من أن يكون المرء تحت الشمس !

— ٤ —

حتى أشد المجددين يلتزمون الوزن والقافية

وبرتولت برشت يمثل ، كما هو معروف ، تيار « الشعر : وثائق ومنشورات » . وقد قال بصريح العبارة : « كل القصائد الكبرى لها قيمة الوثائق . وتتضمن طريقة المؤلف فى الكلام ، والمؤلف إنسان مهم » .

وهو معروف أيضاً بنزعته اليسارية التى اختلف الناس فى المدى الذى تذهب إليه ولكن المحقق أن منحنى تطوره فى هذا الاتجاه قد سار من التطرف فى مطلع شبابه إلى الاعتدال شيئاً فشيئاً حتى نهاية حياته فى ١٤ أغسطس سنة ١٩٥٦

ولكن المعنى الذى ظل مخلصاً له طوال حياته هو السلام ، خصوصاً وقد عانى أهوال الحرب الأولى فى ميدانها ، وشاهد آثار الحرب الثانية بعد عودته إلى وطنه . ومن الشواهد الجيدة على هذه النزعة قصيدة نظمها سنة ١٩٥٠ بعنوان : « إلى أبناء وطنى » ، يقول فيها :

يامن بقيتم أحياءً فى المدن الميتة
كونوا إذن رحماء بأنفسكم !
لا تعودوا إلى الحرب ، أيها المساكين !
أو لم تكفكم الحروب السابقة ؟ !
إنى أتوسل إليكم أن ترأفوا بأنفسكم !

أيها الناس أمسكوا المسطرين ، لا السكين !
كنتم ستظفرون أخيراً بسقف تأوون إليه ،
لو أنكم لم تختاروا السكين ؛
والإيواء تحت سقف لاشك أفضل .
إنى أتوسل إليكم أن تمسكوا المسطرين وتدعوا السكين !

أيها الأطفال ، عليكم أن تبصروا آباءكم
حتى يجنبوكم ويلات الحروب
صيحوا عالياً إنكم لا تريدون السكنى بين الانقاض
ولا معاناة ما عانوا هم من آلام :
أيها الأطفال ، حتى يجنبوكم ويلات الحروب .

وأنتن أيتها الأمهات ، مادام الأمر لكن
فى السماح بالحرب أو عدم السماح ،
فإنى أتوسل إليكنّ أن تَدَعْن أولادكن يعيشوا !
حتى يدِنّ لكن بالميلاد لا بالموت :
أيتها الأمهات ، دعن أولادكن يعيشوا !

وحينما عاد إلى مسقط رأسه أوجسبورج بعد الحرب العالمية الثانية قال:

بلدتى ، كيف أجدها الآن ؟
بعد أسراب قاذفات القنابل
أتيتُ إلى بلدتى.
أين هى الآن ؟ إنها حيث
تصاعد أجبال هائلة من الدخان .
تلك المشتعلة بالنيران هناك
هى بلدتى .

بلدتى ، كيف تستقبلنى ؟
قبل قدومى جاءت قاذفات القنابل
أسراب قتالة أعلنت إليك عودتى .
ضرمات النيران سبقت مقدم الابن .

ويكفى هذان الشاهدان مما كتبه برتولت برشت بعد الحرب العالمية الثانية ــ وهو ما يعنينا فى هذا البحث ــ لندل على اتجاهاته . أما من ناحية الصياغة (أو الشكل كما يقال) فإن شعر برشت يتبع الأوزان المألوفة فى الشعر الألمانى ولا ينحرف عنها أدنى انحراف ، وكثيراً ما يلتزم القافية أكثر مما كان يفعل الشعراء الألمان فى العصر الكلاسيكى والرومنتيكى ، ويبالغ أحياناً فيلتزم قافية واحدة فى خمسة بل ستة أبيات متتالية ــ كما فعل فى القصيدة الأولى هنا ــ وهو أمر لم يكن يلتزمه أشد الشعراء حرصاً على عمود الشعر فى الشعر الأوربى كله ، لا الألمانى وحده . ــ ولغته فى شعره لغة رصينة حافلة فخمة العبارة جزلة الألفاظ .

فهل يتعظ بهذا المثل البارز «دعاة» مايسمى عندنا بالشعر «الحديث» ؟ وهل يكون لهم فى برشت ــ مثلا ــ أسوة ؟ هذا ولن يجادل إنسان فى أن برشت فى قمة المجددين فى الشعر الأوربى بعامة ، ذلك لأنه ــ وهو الشاعر الموهوب حقاً ، لا ادعاء ــ عرف أين يكون التجديد ، وما الذى يجعل الشعر جديداً ، وعرف حق المعرفة أن التزام أوزان الشعر الأصيلة الراسخة شرط لاغنى عنه فى تسمية الكلام شعراً ، وبدون هذا الالتزام للوزن ــ المسمى عند أولئك الدعاة بـ « التقليدى » أو العمودى ــ وكذلك الأخذ بقدر من القوافى يتفاوت سعة ومدى ، لايمكن أن يسمى الكلام شعراً .

و ننتقل من برتولت إلى شاعر آخر من نفس الاتجاه الشعرى وهو أدريان تورل Turel الذى ولد فى ٥ يونيو سنة ١٨٩٠ فى بطرسبرج ، وكان أبوه من أسرة مزارعين فى أقليم الفو ، وأمه من أسرة معلمين انحدرت من شمال ألمانيا ونشأ فى مزرعة أبيه فى أقليم الفو Vaud (سويسرة) . ومنذ بلغ العاشرة عاش فى ألمانيا خصوصاً فى برلين ، ثم ارتحل عنها إلى التسورش (زيورخ) عام ١٩٣٤

حيث عاش إلى أن توفى فى ٢٩ يونيو سنة ١٩٥٧ . وإلى جانب الشعر ، كتب مقالات وأبحاثاً فلسفية جمع فيها بين الفزياء وعلم الحياة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ وضمها فى نظرة ذات نزعية وضعية نقدية معاً . ويرى أن مهمة الشعر الغنائى هى أن يعمل — إلى جانب الفزياء النووية ومع التصوير الحديث — من أجل إيجاد تركيب جديد للإنسان مبنى على جعل العالم محور الفكر الإنسانى .

وشعره يعبر فيه عن هذه النظرة بفلسفته العامة ، طبعاً بلغة شعرية خالصة

ومن بين القصائد التى اختارها له أصحاب تلك « المجموعة الشعرية » (للشعر الألمانى منذ سنة ١٩٤٥) نقدم ترجمة القصيدة التالية بعنوان : «أيتها المشقة (التعب) ، يازوجتى العزيزة ! » :

يازوجة أعمالى ، يامشقة !
إن التعب ، شأنه شأن الموت والنوم ،
ينبوع للأعمال —
كم قطعت الطريق بين الثلج والجليد !
بساط الموت فى حقل الجليد
صرَّ تحت نعالى الثقيلة ، كأنه زجاج من القطيفة —
مَنْ سمع تحشية بلورات الثلج هذه
وهى تصرُّ تحت أقدامى؟
بساط موت
بساط تنسل خيوطه ، رقيق مثل المروج الحافلة ،
تُغوى مثل الموت —
تغوى مثل حورية البحر ،
وهى تتنفس عند الشاطىء المتلاطم الأمواج —

يازوجة أعمالى ، يامشقة ،
ياحورية بديعة التكوين تتنفس من حشية الثلج !
كم كنت سلطاناً فى الحريم الواسع لجبال الثلج هاتيك !
لقد مشيت فوق هذا البساط والنعاس يغالبنى .
والثلج تحشى وصر
على إيقاع سيرى من تحتى —
إنى أستحم فى أخطار نوم لذيذ فى الثلج الرقيق .
وكما فى الموت والحب
أستحم فى التعب والمشقة .
أيتها المشقة ، يازوجتى العزيزة
يا أم أعمالى
مثل النوم والموت .

* * *

و له قصيدة أخرى استلهم فيها أبيات دانته المشهورة التى قال إنها منقوشة على باب الجحيم ، وهى هذه الأبيات (والمتكلم هنا هو باب الجحيم) :

« من خلالى يمر المرء إلى المدينة الأليمة
ومن خلالى يمر المرء إلى العذاب الدائم
ومن خلالى يذهب المرء بين الضالين . . .
تخلوا عن كل رجاء أيها الداخلون . »

وها هى ذى قصيدة أدريان تورل :

من خلالى يذهب المرء إلى التطهير من كل الخبائث
من خلالى يذهب المرء إلى نار تطهير الشموس .
من خلالى يذهب المرء إلى الرجوع من الآخرة .
من ييأس هنا ، فليدع كل أمل يمض .

من ييأس هنا ، ليكفه الحيوان .
من ييأس هنا ، فليذبل ويصبح تراباً
من يكسر الأبواب ، فإنه هو هذا الباب .
من عنده حظ ، فهو حظ لإخوانه .
من ينقض على النجم هو نفسه نجم .
من أجل سهمه كان الوتر .
إن المقراب (التلسكوب) ليس إلا معطفاً للشعاع .
وهذا الجسم الجميل ينبغى أن يغرينا
بالإنتاج والمستقبل .
وكما يشمر القفاز عن نفسه
تشمر الأم عن أولادها .
من خلالى يذهب المرء إلى نار تطهير الشموس .
ولقد عدت ظافراً من الآخرة .
وهناك تعلمت لغة أخرى .
من ذا الذى يتكلم لغتى بعدُ فى فلورانس ؟
أو فى لاتيران الخالى ؟ أو فى بيزا ؟
أو بين بابوات آفنيون الملاحدة الملاعين ؟
ونسر قيصر يصرصر
بأجنحة متكسرة
من ذا الذى يتكلم اللغة التى تعلمتها هناك ؟
ولَمَ يرحل الإنسان إلى الآخرة مثل النجم المذنب
إن لم يرجع إلى هنا مثل النحل
ليهب الوطن شمعاً ذهبياً ؟

وهذا الشعر الذى قد يلوح إنسانياً ، إنسانياً جداً نجد فى مقابله شعراً آخر ذا نزعة دينية صارخة ، حتى إن صاحبته قالت : « لست شاعرة غنائية بالمعنى الضيق لهذا اللفظ ، ولكن أبياتى أجزاء من ليتورجيا (طقوس دينية) ، ولا يستطيع المرء أن يفهمها إلا فهماً لاهوتياً – لكن ليس معنى هذا أن لها أصلا عقلياً . إنها قصائد أسراردينية محضة ، وأخشى أن يكون ذلك سبباً فى جعل قبولها أصعب من تلك القصائد التى تتوجه إلى الإدراك العقلى وحده . لأن كل قصيدة من هذه المجموعة (« البستانى والوردة » سنة ١٩٤٧) تبدأ بخطوة رقص إله ، ولاأعرف فى البداية إلى أين تمضى بى . لكنى أعرف من ذا الذى يمضى بى . »

هذه الشاعرة هى اليصابات لانججيسر التى ولدت فى ٢٣ فبراير سنة ١٨٩٩ فى ألتساى Alzey فى إقليم الرين هسن ، وكان أبوها مهندساً معمارياً فى ألتساى ودرست فى درمشتات ، ثم قامت بمهمة التدريس طوال عشر سنوات فى مدارس المنطقة . وتزوجت من الفيلسوف ڤلهم هوفمان . وارتحلت إلى برلين فى سنة ١٩٢٩ وانضمت إلى الجمعية الأدبية التى تكتب فى مجلة « العمود » وبعد حياة حافلة بالمصاعب والآلام توفيت فى ٢٥ يوليو سنة ١٩٥٠ ، وكانت عضواً فى مركز « البن » Pen فى ألمانيا ، وعضوا فى الأكاديمية الألمانية للغة والشعر وأكاديمية العلوم والآداب .

ودعت إلى إيجاد نظرة جديدة فى العقيدة الكاثوليكية والرموز الكنسية ، وذلك بالمزج بين الرموز الدينية اليونانية والرموز المسيحية . واتجهت فى المرحلة الأخيرة من شعرها إلى استلهام قوى الطبيعة المحضة مع وضع الرجل الأوربى فى نطاق التقاليد المسيحية .

وفى ديوان شعرها الأخير بعنوان : « البستانى والوردة . دورة سنة »

الذى ظهر عام ١٩٤٧ — قصائد حافلة بالرموز العميقة ، والمعانى الوجدانية الصوفية ، وتنم عن نظرة إلى الإنسان من حيث كونه واقعاً تحت تأثير سلطان الطبيعة الجنى ، وتكشف عن شوق عارم إلى النجاة والخلاص . وبمناسبة الاحتفال بمرور سبعمائة سنة على بناء كاتدرائية كولن ، رائعة الفن القوطى العظيمة ، نظمت اليصابات لانججيسر فى سنة ١٩٤٨ « إيلاجيا كولن » وفيها جمعت بين الأسطورة والتاريخ والأزمة الحاضرة ؛ واستخلصت من هذا كله رمزاً على تاريخ تلك الكاتدرائية .

إن شعرها حافل بالرموز الدينية المنتشمة من الوثينة اليونانية والعقيدة المسيحية الكاثوليكية ، وفى تحليقاتها الدينية نبرات حارة الوجدان ، لكن الصور الرمزية الأسطورية العديدة تجعل من الصعب تذوق هذا الشعر .

أما من الناحية الشكلية فقصائدها تلتزم الأوزان الثابتة الأصيلة فى الشعر الألمانى التزاماً تاماً لا تحيد عنه أبدا ، كما أنها تلتزم القافية بمنتهى الدقة . ولشعرها أصداء واسعة ليس فقط فى نطاق الأدب الألمانى ، بل وخارجه إلى مدى بعيد .

ونظراً إلى الطابع الدينى الكاثوليكى الصارخ فى شعرها فإننا نكتفى بهذه القصيدة من شعرها ، وعنوانها : « ربيع سنة ١٩٤٦ » :

أى شقائق النعمان الأنيقة !
هاأنت ذى من جديد تلوحين بتاج ناصع
لتروحى عنى أنا المخدوشة ، مثل نوسكا !
انحناء أثارته الريح ،
وموج وزبد ونور !
آه ! أى سحر من الأفلاك

رفع عن ظهري الأغبر
وزره الذي أنقضه ؟
إني أنهض من مملكة الضفدع البري
وحمرة بلوتو لا تزال تحت أجفاني
وناي حادي الأموات لا يزال يرن مروعاً في أذني
ولقد شاهدت في عين الجورجون نظرة من فولاذ
وسمعت أكاذيب تنفث السم يكاد همسها يقتلني
أي شقائق النعمان ! دعيني أقبل وجهك : الذي لا ينعكس عليه
نهر الاستيكس ولا نهر الليثيه ، ودون علم « بلا » و « كلا » .
أنت تحيين بيننا ، دون أن تغرري بأحد ؛
تمسين قلبي في رفق ولا تثيرين ناره — أيتها الطفلة نوسكا !

فهرس الكتاب

دار القومية العربية للطباعة
تليفون ٨٢٦٢٣٤

الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

الثمن ٤٠ قرشاً